La visión abierta

Del mito del Grial al surrealismo

Victoria Cirlot

El mito del Grial proporciona el título de este libro, en el que se abordan las posibilidades de una percepción más allá del mundo físico. Lo oculto y lo invisible son los objetos de la facultad imaginativa que en la Edad Media se comprendía como una experiencia visionaria concedida por Dios. El primer capítulo se abre a la visión a partir de una confrontación entre una cultura arcaica en la que hay que situar a una mística como Hildegard von Bingen y otra moderna en la que vanguardias estéticas como el surrealismo entendieron la interioridad como el único modelo posible para la pintura. Las técnicas de apertura del ojo interior se exploran en el capítulo segundo, que hace dialogar a Cervantes con Leonardo da Vinci o André Breton. En el tercero, se analiza el sentimiento ante la naturaleza desde la mística medieval y un Jakob Boehme hasta el romanticismo y un Roger Caillois, para quienes lo visible conduce a lo invisible. El cuarto se pregunta por el lugar del visionario —que es la «zona intermedia)—, desde el abad de Saint Denis hasta Picasso, ese *mundiis imaginalis* que corresponde a la «visión abierta» del Grial, tal y como fue planteado en una de las reelaboraciones del mito, estudiadas en el quinto. Y el sexto capítulo se ocupa del figurativismo visionario para compararlo con el geométrico: dos «estilos» que remiten a una misma realidad simbólica.



María Victoria Cirlot

LA VISIÓN ABIERTA. DEL MITO DEL GRIAL AL SURREALISMO

ePub r1.0
Titivillus 09.12.16

Título original: *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*
María Victoria Cirlot, 2010
Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2









ÍNDICE

Prefacio

Este libro es la continuación de otro anterior, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente* (2005) y ambos surgieron a raíz del encuentro con esta mística y visionaria del siglo XII cuyo primer fruto fue *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* (1.ª ed. 1997, 2.ª ed. 2001, 3.ª ed. 2009). La necesidad de comprender un asunto tan controvertido como es el de la visión me llevó a la indagación de las situaciones en que tiene lugar esa floración espontánea de las imágenes, para lo cual confronté el valor y el significado de la imagen en el Occidente europeo del siglo XII con otras culturas como la irania de la mano de Henry Corbin, y otros tiempos históricos como el que vio nacer el surrealismo.

El método comparativo se ha intensificado en este libro que lleva por título *La visión abierta* según la expresión que aparece en el ciclo del Grial, sobre todo cuando el mito percevaliano se convirtió en un mito visionario y la realización in te rio r del caballero se midió según la «apertura» de su visión, es decir, según su capacidad para ver el misterio último. Mística y surrealismo, Edad Media y siglo XX, ofrecen los espacios donde abordar el funcionamiento de la imaginación. A partir de ejemplos y testimonios concretos, tanto textuales como pictóricos, he podido asistir a la aparición de la figura en la mancha. Esta búsqueda del nacimiento de la imagen es lo que ha dirigido cada uno de los artículos que aquí se han convertido en los capítulos de este libro. En este itinerario

que me ha llevado de los estudios particulares a la constelación de un libro ha resultado decisiva la confianza que en mí depositaron Chantal Connochie-Bourgne al invitarme a su seminario del Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches Médiévales de la Universidad de Provenza (2008), para que presentara mis primeros resultados sobre la comparación entre Hildegard von Bingen y Max Ernst, y Dominique de Courcelles, que me invitó a dos coloquios en París (2007) y en Wolfenbüttel (2008) en los que también pude discutir con un público de especialistas otras comparaciones entre mística y surrealismo. A ellas mi más profundo agradecimiento, como también a los amigos que me han animado a que continuara en esta línea de investigación, como Alois Maria Haas, Carlo Ossola, Corrado Bologna, Francesco Zambon, Sébastien Galland, Raimon Arola, Lluïsa Verd, Blanca Garí, Carlos Alvar y Rafael Argullol.

Mi agradecimiento a Amador Vega por nuestra «conversación infinita», por su atenta lectura de este libro y sus comentarios.

Finalmente quiero agradecer a mis alumnos, a quienes está dedicado el libro, su paciencia a la hora de escuchar en las clases los primeros ensayos y las primeras tentativas a veces no muy claras y dubitativas en la mayor parte de ocasiones, porque sin su complicidad y confianza de hace ya tantos y tantos años no habría podido llevar a cabo estos estudios.

V. C.

La visión abierta

Del mito del Grial
al surrealismo

A mis alumnos

I. Visión y creación en la Edad Media y en el surrealismo: a modo de introducción

En el arte medieval aflora un riquísimo caudal de imágenes cuya relación con lo que denominamos «lo real» se sitúa en la incertidumbre. La ausencia de una voluntad mimética parece inundar gran parte de las manifestaciones artísticas orientadas a apresar en todo caso una realidad «otra» que muy poco tiene en común con el mundo percibido por los sentidos. El ilusionismo no domina nunca la intencionalidad de artistas que parecen transitar por otros mundos o que, en la expresión de Ananda K. Coomaraswamy, «han visitado el cielo»’. Según este gran estudioso del arte de las culturas tradicionales, la india o la medieval, el arte tradicional se aleja de lo efímero mundano para mostrar la eternidad celeste, y de ahí el hieratismo como uno de sus rasgos de estilo más característicos. El vuelo mágico del artista se presenta como una experiencia visionaria donde la percepción sensitiva no desempeña papel alguno. Acontecimiento extraordinario en la vida del profeta o del místico, la experiencia visionaria es el origen del arte sagrado, en el que las imágenes alcanzan el valor de símbolos. Alejados hoy de las concepciones y vivencias que experimentaron el mundo «como objeto simbólico», fuertemente arraigados en un mundo desacralizado, el visionario es comprendido por la cultura del siglo XXI desde un hondo escepticismo, el mismo con el que se afrontan las figuras del mago, el chamán o el alquimista: supersticiones que

sólo alcanzan cierta posibilidad de comprensión si se las enmarca en sus contextos culturales, pero que nada pueden aportar a nuestras formas de conocimiento. Mi planteamiento no comparte estos presupuestos, sino que propone una nueva forma de comprensión de la experiencia visionaria medieval a partir de la confrontación con algunos testimonios del proceso creativo en el siglo XX, pues aquélla concede una nueva entidad a éste y éste.[1] aquélla. Esta mutua iluminación deriva de una nueva riqueza del lenguaje como resultado de la comparación, que, a mi modo de ver, ensancha el horizonte del conocimiento y de la comprensión.

Partiré de un caso extraordinario que ha orientado todos mis estudios en los últimos diez años. Se trata de la profeta, visionaria y mística del siglo XII Hildegard von Bingen, abadesa de Rupertsberg. La visión constituyó para ella una facultad experimentada desde la infancia —lo que sabemos gracias a una biografía llena de pasajes autobiográficos—, aunque el gran suceso visionario no tuvo lugar hasta que cumplió los cuarenta y dos años, suceso a partir del cual brotó su escritura: una escritura profética, como atestiguan sus tres grandes obras (*Scivias, Liber vitae meritorum, Liber divinorum operum*), poético-musical (*Symphonia*), «científica» (los estudios de plantas y medicinales), y una abundantísima correspondencia, entre la que justamente destaca una carta donde explica el modo de sus visiones a un filósofo llamado Guibert de Gembloux. Sus visiones proporcionaron la estructura a su obra profética, en la que, además de ser descritas por ella misma, fueron trasladadas a miniaturas que iluminaron al menos dos de sus libros proféticos en tres manuscritos, de modo que éstos se presentan como frescos monumentales. Descripciones textuales y miniaturas nos colocan ante multitud de imágenes en las que se reconoce un origen que no puede proceder de la percepción física y que nos sitúa ante un

mundo «otro», distinto del «natural», al que denominaremos «visionario». Las miniaturas son tan próximas a sus descripciones que, aunque no fueran realizadas por la propia visionaria, posiblemente estuvieron dirigidas por ella[2]. Semejante floración de imágenes, cuya resolución plástica supone en ocasiones la invención de nuevos esquemas iconográficos mientras que en otros el artista trata como puede de adecuar la imagen a una tradición, sugiere la aproximación al surrealismo, que dentro de las vanguardias europeas fue la más *infiniment sensible à la lumière de l'image*[3]. Justamente en virtud de esa sensibilidad pudo André Bretón afirmar que en el «Apocalipsis está todo» («Comme on peut penser que tout est contenu dans l'Apocalypse de saint Jean…»[4]), coincidiendo así con Hildegard von Bingen al considerar el libro de Juan de Patmos como el modelo paradigmático de la experiencia visionaria[5]. Ciertamente, como un Juan de Patmos aparece André Bretón en la fotografía que le hiciera Man Ray en 1922, un *Enigma de un día* de Giorgio de Chirico invertido: echado en la parte inferior de la imagen, con los ojos abiertos mientras a sus espaldas se despliega el sueño surgido de su actividad interior **[ilus. 1]**, Podemos compararlo con el Juan de una miniatura en el folio 112v del *Beato Facundo*: el visionario yace al pie del folio en estado de dormición o de éxtasis, mientras su alma asciende hasta el lugar de la visión significado en el círculo **[2]**. Según se lee en Apocalipsis 4,1-4:



1. Man Ray, André Bretón ante «El enigma de un día» de Giorgio de Chirico (1922)



2. *Beatas Facundus*, fol. 112v (1047)

Después tuve una visión. He aquí que una puerta estaba abierta en el cielo, y aquella voz que había oído antes, como voz de trompeta que hablara conmigo, me decía: «Sube acá, que te voy a enseñar lo que ha de suceder después». Al instante caí en éxtasis. Vi que un trono estaba erigido en el cielo, y Uno sentado en el trono. El que estaba sentado era de aspecto semejante al jaspe y a la cornalina; y un arco iris alrededor del trono, de aspecto semejante a la esmeralda.

Una discrepancia «estilística» se observa entre el modo en que el texto plantea la visión y la manera en que la resuelve la miniatura. Mientras que la miniatura nos muestra una ima-

gen figurativa «del que estaba sentado en el trono», el texto en cambio disuelve la figura en colores proporcionando una imagen abstracta. Según Evan der Meer, el carácter abstracto de la imagen deriva de que «el sentado en el trono» se refiere a Dios mismo, que no puede tener imagen, y no a su Hijo, que es su imagen y manifestación, lo que justifica su resolución antropomórfica en la iconografía de la *Maiestas*[6]. De la figuración a la abstracción parece generarse un recorrido en el que el espectador va desprendiéndose del mundo sensible para alcanzar el inteligible. Con todo, Beato, al comentar el pasaje apocalíptico anteriormente citado, no puede concebir imagen alguna para el Padre, ni siquiera cromática y abstracta, por lo que interpreta los colores como significados de los atributos del Hijo:

> La piedra de jaspe irradia un fulgor verde muy intenso [*viridi et acutissimo fulgore*], para que entiendas que la carne del hombre asumido, Cristo, recibida sin mancha de pecado, brilla con la fuerza de la eterna pureza y resplandece por la inhabitación del poder divino. La cornalina es una piedra rojiza [*rubicundus*], pero que luce poco por una cierta opacidad [*quadam obscuritate, sublucens*], para que entiendas la pureza de la carne inmaculada, recibida de la pudorosa y humilde Virgen[7].

De todos modos, aunque la miniatura del Beato Facundus reproduzca una figura sentada en el trono, los colores constituyen sin duda —como por lo demás en el resto de los Beatos conservados— el elemento visual más destacado. Al comentar las piedras preciosas, Clemente de Alejandría identificaba el color con el *pneuma*, residiendo su valor justamente en ese aspecto y perteneciendo todo lo demás al reino de la materia[8]. La potencia cromática de los Beatos instala al espectador en un mundo espiritual. En estos manuscritos se cumple

quizá mejor que en ningún otro el proceso de lectura como un acto de visión, que Ivan Illich comparó con la de las vidrieras en la catedral gótica[9]. La apertura de uno de estos manuscritos apocalípticos en la oscuridad monástica debió de suponer una impresión lumínica importante para la retina, al chocar con la luz que emanaba, como en toda obra pictórica, de los propios colores del folio.

Retornemos a la fotografía de Man Ray. Detrás de un Bretón situado en la sombra del cuadro, en la oscuridad nocturna, se extiende una plaza de Turín, el paisaje urbano al que una y otra vez volvía De Chirico, con una estatua cuya mano adopta un gesto mostrativo, didáctico. El foco se refleja en el cuadro para crear la imagen de un sol nocturno. La iluminación intensifica el enigma del cuadro y provoca una sensación de extrañeza aún mayor, si cabe reforzada por la provocadora mirada de Bretón[10]. El 11 de febrero de 1933, en el número 6 de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, fue publicado un cuestionario «acerca de las posibilidades irracionales de penetración y de orientación en el cuadro de Giorgio de Chirico *El enigma de un día*». A las preguntas de esta «investigación experimental» respondieron Roger Caillois, René Char, Paul Eluard, Benjamin Péret, Tristan Tzara, entre otros, y André Bretón, el primero[11]. El cuadro abría así un espacio de sueño en el que el sujeto podía introducirse para realizar sus deseos y fantasías.

Imágenes visionarias, imágenes oníricas. Desde san Agustín hasta Ricardo de san Víctor, coetáneo de Hildegard, las visiones apocalípticas constituyeron el claro ejemplo de las imágenes de origen divino y por tanto no engañosas, aceptadas como visiones espirituales a pesar de las reticencias, tan manifiestas y persistentes en la cultura occidental, a aceptar el valor de la imagen en el camino místico. En el surrealismo las imágenes surgidas de la interioridad ampliaron la realidad

añadiendo un exceso necesario. La imaginación como facultad superior y vía de conocimiento y la floración de las imágenes constituyen los pilares que sustentan la comparación entre la experiencia visionaria medieval y las visiones surrealistas. Propongo realizar esta comparación en paralelo a partir de dos elementos. El primero se refiere al despertar de los sentidos interiores, en especial del ojo interior, habitualmente acompañado también del oído interior. Además consideraré un segundo elemento, la pasividad, como estado propio tanto del místico como del artista surrealista.

1. El ojo interior

La distinción entre los sentidos corporales y los sentidos espirituales cuenta con una larga tradición que se remonta a Orígenes, el primero en hablar de los cinco sentidos espirituales, una teoría que, según estudiara Hans Urs von Balthasar, sobrevivió entre los Padres de la Iglesia griegos y latinos, como Evagrio o el Pseudo-Macario, hasta una segunda fase en la Edad Media latina con Ricardo de San Víctor, Guillermo de Saint Thierry o Guillermo de Auxerre[12]. De gran importancia para el estudio de la imaginación y de la visión es la obra de Ricardo de San Víctor, tanto su comentario al Apocalipsis, como *Les douze patriarches ou Benjamin minor*, que es un tratado gradual de preparación a la contemplación[13]. En lo que respecta a la visión, Ricardo distinguía claramente entre la percepción física, posible gracias a los ojos corporales, y la imaginación, posible gracias a los ojos interiores, aunque las entendía a ambas, percepción e imaginación, como necesariamente dependientes:

> De hecho la razón se alza hasta el conocimiento de las realidades invisibles, gracias a la apariencia de las cosas visibles, cada vez que logra extraer de éstas alguna similitud con respecto a aquéllas. Pero está claro que sin la imaginación no sabría nada de las realida-

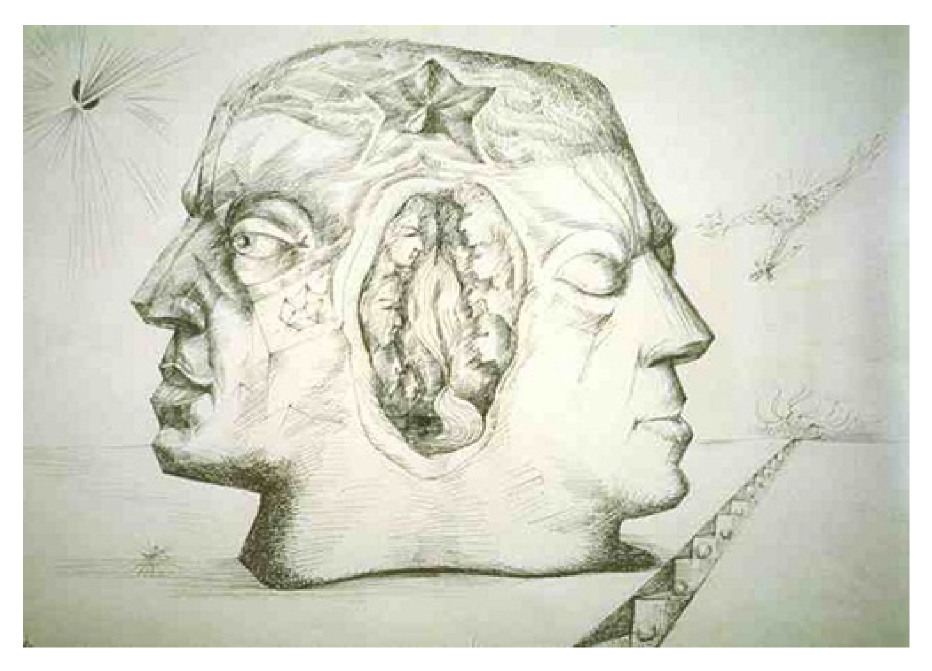
des corporales cuyo conocimiento le es indispensable para elevarse hasta la contemplación de las cosas celestes. Sólo el sentido corporal ve las cosas visibles, pero sólo el ojo del corazón ve las cosas invisibles [*oculis cordis*]. El sentido corporal [*sensus carnis*] está enteramente vuelto hacia el exterior; el sentido interior [*sensus cordis*] hacia el interior[14].

D e pronto aparece la separación, la divergencia entre el sentido corporal y el ojo del corazón, por mucho que previamente haya argumentado su mutua dependencia. Tal y como se muestra en la miniatura del Salterio de San Luis de mediados del siglo XIII, en la inicial B del *Beatus vir* del folio 85v comentada por Michael Camille[15] **[3]**, el artista ha yuxtapuesto y contrastado la visión espiritual o intelectual y la visión corporal. En la parte superior de la B se encuentra el rey David mirando desde su ventana el cuerpo desnudo de Betsabé bañándose bajo los árboles, lo que tal y como se dice en el relato bíblico despertó su concupiscencia. En el registro inferior, en cambio, aparece la figura del rey santo, a quien está dedicado el salterio, arrodillada y en postura de rezo. Como recuerda Katherine H. Tachau que también comenta la miniatura, *beatus* era un término técnico que aludía a quien había recibido la gracia de Dios y disfrutaba de la visión beatífica[16]. En esta inicial miniada, el objeto de la visión es lo que se ha introducido dentro de la mandorla: Cristo sentado en el trono sosteniendo con su mano izquierda la esfera y bendiciendo con la derecha. Frente a la visión que desata las pasiones del alma se contrapone la que conduce a la quietud interior. La obsesión de la mirada se hace patente en la miniatura no sólo en el rey David, sino también en una de las doncellas que atienden a Betsabé y que aparece en la escena en una postura exageradísima, sólo para poder mirarla. El rey David, como el rey Marc en la célebre escena tristaniana en la que

espía a los amantes desde el árbol, queda apresado en su tormento a causa de una mirada que no puede desprenderse del objeto percibido[17]. El voyeurismo constituye una desviación que no podía dejar de hacerse presente en una cultura de la visibilidad como la medieval. Tal y como se ha señalado, domina la mirada del protagonista del *Roman de la Rose*, que fuerza la visión no de lo invisible, sino simplemente de lo prohibido[18]. En cambio, de muy distinta índole es aquello que se ve dentro de la figura geométrica. La visión no se ha desprendido de las formas, sino que aparece la figura antropomórfica de Cristo. Ricardo de San Víctor, al igual que Bernardo de Clairvaux y el mismo san Agustín, entendieron la contemplación como el grado superior de la visión, y la caracterizaron justamente por la ausencia de las imágenes. Sin embargo, para Rupert de Deutz la visión apocalíptica era también una visión intelectual, sin que por tanto implicara necesariamente la ausencia de imágenes[19]. No hay que ocultar que éste es uno de los puntos conflictivos en la comprensión medieval de la experiencia visionaria y en el que no hay total acuerdo entre sus diversos exegetas. Sea objeto de la imaginación (con imágenes) o bien de la contemplación (sin imágenes), lo que interesa ahora de esta miniatura es, en primer lugar, cómo desea mostrar lo que es la visión del ojo interior frente a la del ojo exterior, y en segundo lugar, cómo de algún modo hay que significar que la visión interior no pertenece a este mundo, sino a otro, para lo cual, entre otros procedimientos, se emplea una figura geométrica: la mandorla, que nos sitúa en una dimensión diferente. Es el marco de la aparición de lo sagrado, de la teofanía.



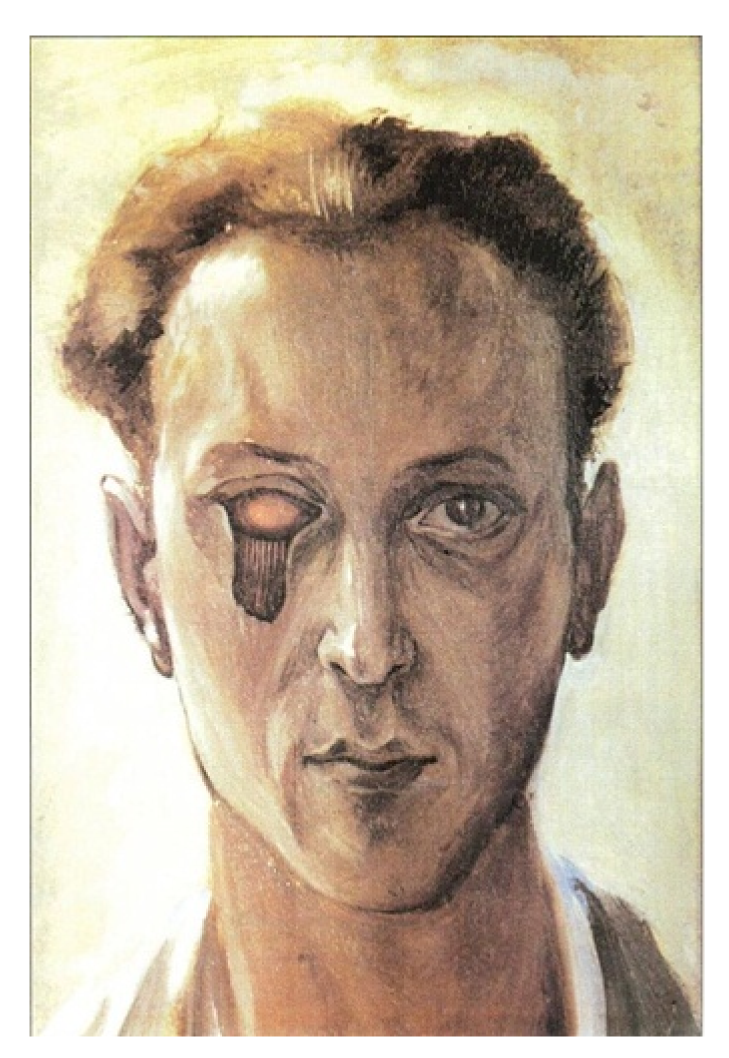
3. Salterio de San Luis, fol. 85v (s. XIII)



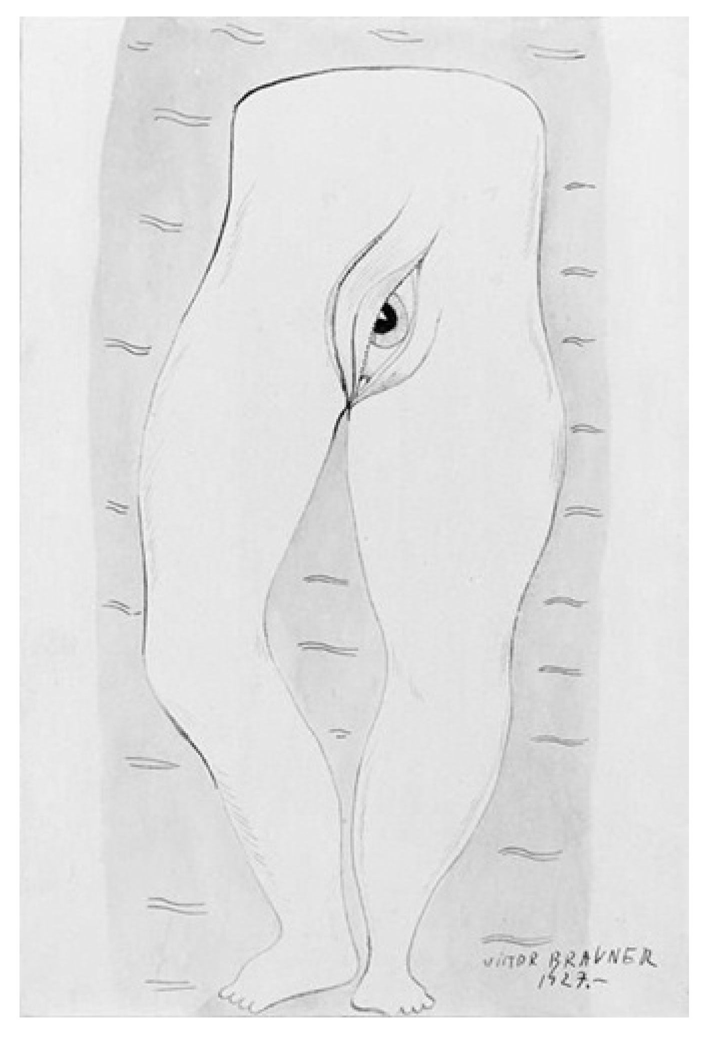
4. André Masson, *André Bretón* (1941)

La misma necesidad de distinguir entre los ojos físicos y los mentales puede observarse en el dibujo a pluma que André Masson hizo a André Bretón en 1941 **[4]** Se trata de una cabeza jánica con ojos abiertos y cerrados en la que parece encarnarse todo el surrealismo, para el que la auténtica percepción de la realidad sólo puede realizarse con la ayuda de la visión interior que alcanza lo oculto y lo inconsciente[20]. La referencia al modelo interior, anunciada por André Bretón en *Le surréalisme et la peinture* como el único futuro de la pintura[21], ya debía de estar presente en Max Ernst cuando en el *collage* que abría el poemario de Paul Eluard, Repétitions, transformó la bola del mago Houdin en un ojo atravesado por un hilo, como luego habrían de repetir Buñuel y Dalí en la célebre escena de *Le chien andalou*[22]. El sacrificio del ojo exterior en aras del nacimiento del in te rio r encuentra su mejor expresión en el extraño caso del pintor Víctor Brauner, que fue comentado por el Dr. Pierre Mabille en la revista *Minotaure*. El acontecimiento biográfico, la creación artística

y el poder del inconsciente se mezclan aquí para construir una historia ejemplar: la tarde del 27 de agosto de 1938 una disputa entre D… y Victor Brauner terminó con el ojo izquierdo de Brauner, que colgaba arrancado, al haberle lanzado aquél el primer proyectil que encontró a mano. En efecto, Brauner perdió su ojo izquierdo, lo cual habría sido una simple tragedia de no ser porque el suceso ya había sido anunciado por el propio Brauner en un autorretrato que hizo siete años antes en el que efectivamente aparecía sin el ojo izquierdo **[5]**. Pero no sólo resulta inquietante esta premonición. En su artículo, Mabille reúne una serie de obras de este artista en las que se comprueba la obsesión del pintor por los ojos. Anterior a su autorretrato es un dibujo en el que el sexo femenino aparece representado como un ojo **[6]**, En la obra posterior al autorretrato, la feminidad ocular es sustituida por el atributo masculino, el cuerno, signo de erección y de poder, incluso de brutalidad animal, como se aprecia en una pintura de 1937 **[7]**, un año anterior al incidente. Otra obra muestra unos cuernos atravesando un techo, lo que, como apuntará Mabille, alude a los límites de nuestro conocimiento **[8]**. En la interpretación de éste, «la mutilación aparece como el final normal, como el desenlace ineluctable y lógico»; es imposible ver en el accidente una «coincidencia…», pues se trata de un acontecimiento para el que Victor Brauner se había preparado y que no sólo superó con creces, sino que significó un cambio decisivo en su personalidad cuyo efecto más notable consistió en un incremento de su capacidad creadora[23].



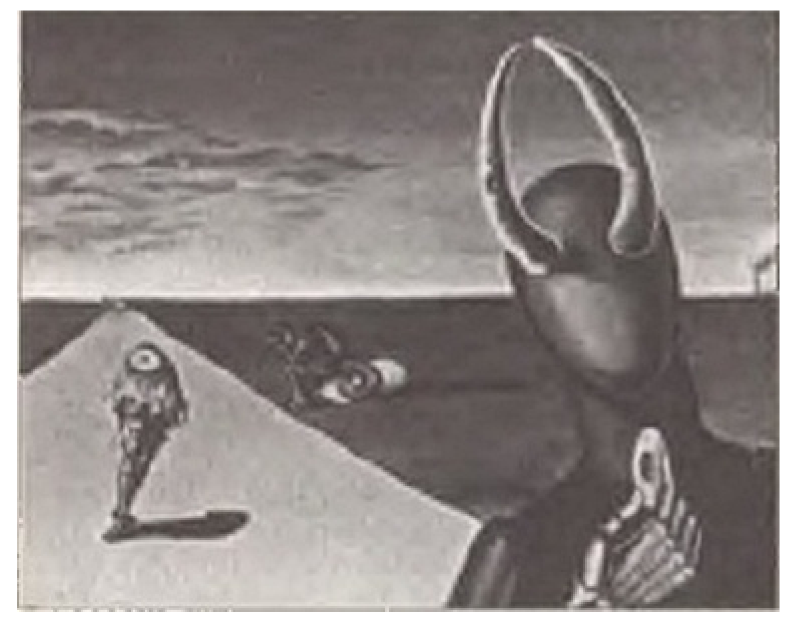
5. Victor Brauner, *Autorretrato* (1931)



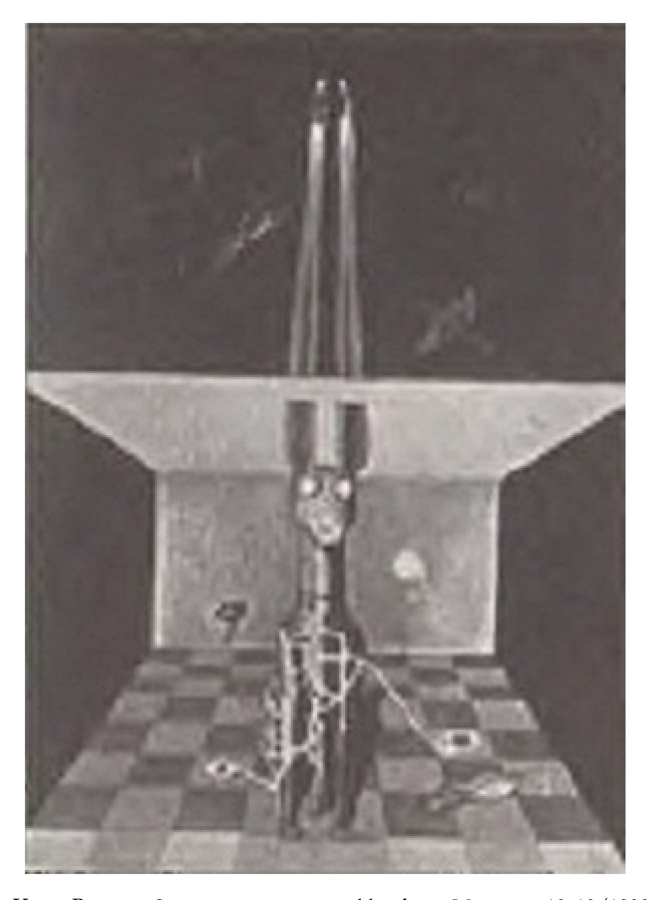
6. Victor Brauner, *Sexo femenino como ojo* (1927)

La potencia de los ojos interiores se muestra en la figura sembrada de ojos de la primera visión de Hildegard en *Scivias*, en la que la visionaria no puede distinguir una forma humana, pues la figura está enteramente recubierta de ojos. La multiplicidad de los ojos alude a que nada tienen que ver éstos con los físicos, y también a que la mirada interior posee una capacidad de visualización infinitamente superior. Un equivalente surreal a la figura sembrada de ojos lo ofrece el paisaje poblado de ojos de Max Ernst, *El ojo del silencio*, de

1944. En lugar de ser paisaje contemplado, el paisaje contempla al espectador desde el principio de los tiempos hasta un futuro apocalíptico que hubiera podido conducir a semejante mutación de la naturaleza[24].



7. Victor Brauner, *Ojos como cuernos*, publicado en *Minotaure*, 12-13 (1939)



8. Victor Brauner, *Cuernos que traspasan*, publicado en *Minotaure*, 12-13 (1939)

2. La pasividad

Con la miniatura del folio 66 de los *Rothschild Canticles*, manuscrito del año 1300 aproximadamente, estudiado por Jeffrey F. Hamburger como una obra mística destinada a la meditación y la propia experiencia visionaria de su propietaria, probablemente una abadesa, entramos de lleno en la fábula mística **[9]**. La miniatura introduce el tema del *connubium spirituale*, es decir, de la unión mística: Cristo emerge de los cielos con la energía de una explosión cósmica, mientras la esposa mira al cielo desde su lecho alzando los brazos en actitud extática[25]. La imagen revela esta historia en la que el protagonista es Dios, el que actúa, y el otro personaje, que

en los textos se presenta bajo una primera persona, el «yo» de la fábula mística, se muestra totalmente pasivo y a la espera de la acción de aquél. En ello estriba la gran diferencia entre la fábula mística y la épica, pues, tal y como dijera Giovanni Pozzi, en la segunda se trata de vencer, mientras que en la primera se es vencido[26]. Semejante pasividad incide en el lenguaje, recorrido por verbos pasivos en los que no se determina el complemento agente sino de un modo muy ambiguo. Un ejemplo claro se encuentra en el *Libro de la vida* de Angela da Foligno, coetáneo de la miniatura de los *Rothschild*, donde la mística narra su experiencia:



9. The Rothschild Canticles, fols. 65v-66 (*ca.* 1300)

> En la Cuaresma pasada me encontré toda en Dios, mucho más de lo que me había sucedido hasta el momento. Y me parecía estar en medio de la Trinidad. […] Y sintiéndome en aquellos gozos indescriptibles y máximos, que están por encima de cuanto yo hubiera podido experimentar, se hacían en el alma opera-

> ciones divinas y aquel profundísimo abismo, ningún ángel ni ninguna criatura es tan amplia que sea capaz de comprenderlo. Y todo cuanto yo digo está mal dicho y son blasfemias. Y fui sacada y soy sacada de todo lo que antes tuve y en lo que antes hubiera podido deleitarme, esto es, de la vida y de la humanidad de Cristo, y de la consideración de aquella profundísima sociedad, que Dios Padre amó tanto desde la eternidad que se la dio a su Hijo, en la cual yo solía deleitarme profundísimamente, esto es, en el desprecio y en el dolor y en la pobreza del Hijo de Dios, y en la cruz que acostumbró ser mi reposo y mi lecho. Y fui sacada también de aquel modo de ver a Dios en la tiniebla en la que tanto acostumbré deleitarme [IX, 290-310][27].

«Fui sacada»: destaca en el fragmento la repetición, y su traslado al presente, como si el *ser sacada* fuera la situación propia de la mística que nada tiene que «hacer», sino sólo «ser hecha». Esta precursora de grandes místicos como el Maestro Eckhart o Teresa de Ávila expresó con toda claridad lo que debe ser entendido como un rasgo propio de toda confesión extática: la pasividad. El místico es un instrumento divino, como repite Hildegard von Bingen al describirse a sí misma como una «pequeña pluma llevada por el viento», como «un débil sonido de la trompeta de la luz viviente»[28]. Ni las imágenes ni las palabras que componen sus libros han salido de ella misma, sino que proceden de Dios y ella se ha limitado a su transcripción. En *De genesi ad litteram*, san Agustín estableció una diferencia entre las imágenes que procedían del pensamiento (*cogitatio*) y aquellas otras que provenían directamente de Dios, como las del Apocalipsis, en las que el sujeto no intervenía y por tanto eran el resultado de la *visio*[29]. Esta anulación del sujeto sirvió a Henry Corbin para

diferenciar la imaginación creadora de la fantasía en la que el sujeto es el creador de sus imágenes, lo cual justificaba el humilde papel del artista medieval frente al que habrá de ocupar desde el Renacimiento hasta el romanticismo[30]. Y justamente en contra de la idea romántica de genio se alza Max Ernst en un texto que constituye un auténtico manifiesto surrealista, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, publicado en 1934:

> Al mundo de la cultura occidental le quedaba como última superstición, como un triste residuo del mito de la creación, la leyenda del poder creador del artista. Uno de los primeros actos revolucionarios del surrealismo consistió en atacar ese mito por medios objetivos, bajo la forma más corrosiva, y, ciertamente, de haberlo destruido para siempre. Al mismo tiempo insistía con fuerza en el papel puramente pasivo del «autor» en el mecanismo de la inspiración poética y denunciaba, como contrario a aquél, todo control activo de la razón, de la moral y de toda consideración estética. El autor puede asistir como espectador al nacimiento de la obra y perseguir las fases de su desarrollo con indiferencia o pasión[31]

«Asistir como espectador al nacimiento de la obra»: porque la denominada creación consiste simplemente en una espera a que emerjan las imágenes. «Todo hombre», continúa Max Ernst, «tiene como es bien sabido una reserva inagotable de imágenes hundidas en su subconsciente», y la floración de estas imágenes sólo dependerá del valor o de ciertos procedimientos de liberación. La duda acerca de si en la pintura podía encontrarse un procedimiento análogo a la «escritura automática» empezaba a diluirse al «proscribirse en el proceso de elaboración de la obra de arte la razón, el misto y la voluntad consciente». Las «alucinaciones visuales» podían fijarse de modo automático por medio del *frottage* abriendo un

espacio intermedio que anulaba la oposición entre mundo exterior y mundo interior, allí por donde el artista surrealista se movía con entera libertad[32].

Si ciertas obras de Max Ernst presentan relaciones indudables con un Matthias Grünewald[33]; si André Bretón reconstruía su museo imaginario en *L'art magique* colocando unas junto a otras imágenes procedentes de épocas históricas alejadísimas para reclamar una surrealidad más allá del siglo XX[34]; si André Grabar comparaba rostros picassianos con los de los Beatos medievales[35]; si Juan Eduardo Cirlot confrontaba una figura bizantina del siglo IX con un Theo van Doesburg[36]; si Alois Maria Haas disponía un poema de Hans Arp junto a Evagrio Póntico[37], posiblemente se deba a que tales combinaciones encuentren su legitimidad en función de los dos elementos que acabo de bocetar, y que niegan la función mimética de la obra de arte. El impulso que anima las obras de arte guiadas por el ojo interior y la pasividad no busca hacerse con el objeto, ya que el sujeto ha sido puesto en suspenso. La tendencia imitativa con respecto a lo que nos rodea, este mundo y la naturaleza, se deja a un lado, para que la mimesis sólo se concentre en lo que se oculta (*natura naturans*). Sólo así es posible el nacimiento de la tierra nueva en donde las imágenes respiran animadas por un mismo aliento. De ahí que, por ejemplo, siempre sea una cierta luz la que ilumina algunas imágenes, como una luz que no es de este mundo o que en todo caso es la de una noche iluminada, crepuscular, nacida de la doble realidad del día y de la noche. O que aparezcan monstruos, los seres híbridos, resultado de una compleja combinatoria de elementos que indican un nuevo orden y que tienen que ver con la destrucción de lo antiguo. La aproximación de dos realidades distantes, como por ejemplo puede apreciarse en el *collage*, responde tanto a la necesidad de encender «la chispa» como a la de ensayar otra orde-

nación posible de las cosas y de los seres. Aunque varíen los estilos, algunas imágenes distantes en el tiempo parecen unidas por una misma cadena, como si respondieran a las mismas preguntas, como si plantearan la misma problemática en sus diferentes lenguajes. Se abre así un amplio campo de análisis. Me limitaré a algunas cuestiones concretas:

El punto de partida es la experiencia visionaria de una mística, Hildegard von Bingen. La comprensión del fenómeno visionario y las formas de activar la visión me llevan al surrealismo, a los textos de André Bretón y Max Ernst (capítulo II); la relación entre la visión y la naturaleza, tanto en la mística medieval como en el siglo XX, la abordo en el capítulo III. Uno de los problemas fundamentales que tiene que ver con la visión y la creación es la zona intermedia (capítulo IV). Las visiones de Hildegard necesitan confrontación con un coetáneo que en este caso es Gioacchino da Fiore (capítulo VI). La novela artúrica y concretamente el mito del Grial (capítulo V)[38] me proporcionan la expresión para referirme a todo este conjunto de actos como son ver, imaginar, activar la imaginación, meditar, contemplar, conocer, comprender y demostrar a través de la figura. Trato de explicar la expresión que da título a este libro, «visión abierta», en el capítulo V.

II. La polvareda, los ejércitos y la mancha en el muro

La mirada se fija en un punto, una mancha en el muro, y súbitamente emergen las formas, un universo de formas desconocido con una vida nueva. La mancha ha funcionado como el interruptor que iluminara la habitación oscura. Ha abierto el ojo interior, el salvaje como lo denominara André Bretón[1], y ha hecho visible lo que hasta el momento permanecía oculto. Pero también en su pasividad sabe acoger las proyecciones volcadas sobre ella, adaptarse y transformarse. Y así ha nacido un cuadro mental que el pintor sólo tiene que trasladar a la tela y darle un título. Este cuadro pertenece a lo que habitualmente se entiende como arte fantástico, puesto que recoge las fantasías de un sujeto salidas desde el fondo de su cerebro negro[2]. Este proceso creativo lo inaugura en Europa el célebre consejo a sus discípulos de Leonardo da Vinci que se encuentra en su *Tratado de la pintura*, y que fue intensamente recuperado por el surrealismo[3]. Dio paso a la moderna subjetividad plástica y hubo de constituir el fundamento de una estética cimentada en el valor de la imaginación. Desde el lugar que ocupa la mancha en el muro, quisiera acercarme a una célebre escena del *Quijote* que contribuye como tantas otras de esta primera parte a descorrer la cortina de las ilusiones para dejar al descubierto la realidad, según la metáfora empleada por Milan Kundera en su último ensayo sobre el arte de la novela[4]. De lo que se trata aquí no es precisamente del desvelamiento, sino del modo en que se activa

la imaginación de don Quijote para proceder a la invención, y crear así un gigantesco cuadro hecho a base de palabras. Será una imaginación identificada con la locura, lo cual, como trataré de mostrar, no constituye sino uno de los prejuicios propios de la cultura europea en contra del mundo de las imágenes.

1

La mancha en el muro leonardesca encuentra en la novela cervantina su homólogo en la «grande y espesa polvareda» que se levanta ante la mirada del Quijote en la famosa aventura de los rebaños del capítulo XVIII de la primera parte[5]. Creo que es posible conceder a la polvareda la misma función que cumple la mancha en el muro, de modo que cabe sostener que don Quijote comienza a ver con los ojos de la imaginación, siendo ésta una cuestión que tendrá que ser precisada como conviene. Para comenzar, detengámonos en analizar cómo se construye la escena. La visión de don Quijote se contrasta con la de Sancho y la del narrador, de modo que se conjugan tres versiones que en algunos momentos consienten y en otros disienten, para finalmente concluir con la destrucción de la imagen creada. Las tres miradas proporcionan tres perspectivas —a las que habría que añadir una cuarta, la del lector— desde donde ver el cuadro, según un proceso en el que pueden distinguirse cuatro etapas: la formación de la imagen, su construcción, la destrucción y la irrupción del Quijote dentro de la imagen, que ya ha dejado de serlo para ser sustituida por la auténtica realidad. De estas cuatro etapas son las dos primeras las que mayor interés despiertan, pues es en ellas donde se concentra el aspecto creador de la imaginación.

Recordemos la aventura, comenzando por la visión de la polvareda:

En estos coloquios iban don Quijote y su escudero, cuando vio don Quijote que por el camino que iban venía hacia ellos una grande y espesa polvareda; y en viéndola, se volvió a Sancho y le dijo:

—Éste es el día, ¡oh Sancho!, en el cual se ha de ver el bien que me tiene guardado mi suerte; éste es el día, digo, en que se ha de mostrar, tanto como en otro alguno, el valor de mi brazo, y en el que tengo de hacer obras que queden escritas en el libro de la fama por todos los venideros siglos. ¿Ves aquella polvareda que allí se levanta, Sancho? Pues toda es cuajada de un copiosísimo ejército que de diversas e innumerables gentes por allí viene marchando.

La mirada de don Quijote es completada con la de Sancho, que en este momento se hace cómplice de su amo para introducir la otra mitad que falta y formar así la imagen total:

—A esa cuenta, dos deben de ser —dijo Sancho—, porque desta parte contraria se levanta asimismo otra semejante polvareda.

Volvió a mirarlo don Quijote y vio que así era la verdad y, alegrándose sobremanera, pensó que sin duda alguna eran dos ejércitos que venían a embestirse y a encontrarse en mitad de aquella espaciosa llanura.



10. Leonardo da Vinci, *Estudio para la batalla de Anghiari* (*ca.* 1503)

Mirar algo y ver otra cosa: eso es justamente lo que recomendaba Leonardo da Vinci como un «modo de avivar el ingenio para inventar», *per destare l'ingegnio*. En su obra, lo que verdaderamente importa es el ritmo y el movimiento de la línea que con facilidad pasa de representar un gato, un cordero o un unicornio indistintamente, pues, como valoró Ernst H. Gombrich, en el arte del boceto de Leonardo predomina lo «indeterminado» **[10]**, lo que supuso una ruptura con respecto a las normas artesanales, dado que «el boceto no es ya preparación de una obra en concreto, sino parte de un proceso que está en continuo desenvolvimiento en el espíritu del artista», que «en lugar de detener el flujo de la imaginación, lo ayuda a fluir»[6]. En la traducción castellana de don Diego Antonio Rejón de Silva, fechada en 1784[7], el consejo se expresa del siguiente modo:

> Quiero insertar entre los preceptos que voy dando una nueva invención de especulación, que aunque parezca de poco momento, y casi digna de risa, no por

> eso dexa de ser muy útil para avivar el ingenio á la invención fecunda: y es, que quando veas alguna pared manchada en muchas partes, ó algunas piedras jaspeadas, podrás mirándolas con cuidado y atención advertir la invención y semejanza de algunos paises, batallas, actitudes prontas de figuras, fisionomías extrañas, ropas particulares y otras infinitas cosas; porque de semejantes confusiones es de donde el ingenio saca nuevas invenciones[8].

Y, en efecto, de esta confusión sale el impulso creador de don Quijote, pues ha sido la visión de la polvareda, como la de la mancha en el muro, esa forma informe, la que alumbra su interior y le permite su imaginativa pintura. Antes, sin embargo, de dar entrada a lo que podríamos entender como la segunda etapa en el proceso creativo, lo que sigue al encendimiento imaginativo y corresponde propiamente al trabajo de creación, el narrador interviene de modo corrosivo con la intención de diluir cualquier impresión admirativa ante la creación surgida de lo que denomina «la fantasía»:

> Porque tenía a todas horas y momentos llena la fantasía de aquellas batallas, encantamentos, sucesos, desatinos, amores, desafíos, que en los libros de caballerías se cuentan, y todo cuanto hablaba, pensaba o hacía era encaminado a cosas semejantes. Y la polvareda que había visto la levantaban dos grandes manadas de ovejas y carneros que por aquel mesmo camino de dos diferentes partes venían, las cuales, con el polvo, no se echaron de ver hasta que llegaron cerca.

Este narrador omnisciente que ve aquello que si estuviera donde se encuentran don Quijote y Sancho no podría ver los rebaños de ovejas, introduce un nuevo elemento en el discurso, la causa de la polvareda, que nadie le había pedido, sobre todo si a lo que atendemos es a la polvareda misma como es-

tán haciendo don Quijote y Sancho. Es una «trampa» cuyo fin es atentar contra la imagen creada, como si en los cimientos de una construcción ya se hubiera instalado aquello que permitirá su fácil derrumbe. En efecto, la mirada de don Quijote no busca encontrar la causa de la polvareda sino que imagina, a partir de las formas que dibujan ese denso aire, las siluetas y los contornos de dos ejércitos[9]. Su actitud es la propia de algunos artistas renacentista en los que vislumbramos el comienzo de la modernidad. Ciertamente, antes de Leonardo, Piero de Cósimo, según relata Vasari en *Las vidas*, había imaginado ejércitos enteros a partir de manchas en muros[10]: «A veces se paraba a contemplar un muro donde escupían los enfermos y de ahí sacaba un tema para hacer un cuadro, una gran batalla con caballos y las más fantásticas ciudades y maravillosos países que ojo humano hubiera contemplado, y lo mismo hacía con las nubes».

La visión de analogías entre formas adecuadas a objetos distintos de la realidad no constituía una negación de la misma, sino que suponía por el contrario una penetración más intensa en sus misterios. El descubrimiento de figuraciones en las manchas, del antropomorfismo en la naturaleza, mi puso en el Renacimiento un nuevo modo de comprender las relaciones entre el macrocosmos y el microcosmos, una búsqueda de las leyes interiores más allá de las realidades superficiales, al tiempo que, como sostenía Leonardo, servía para activar la imaginación[11].

2

La polvareda activa la imaginación de don Quijote, que pasa de ver los ejércitos a trabajar en su pintura. Pero obviamente el narrador lo juzga desde otro punto de vista y considera que don Quijote actúa «llevado de la imaginación de su nunca vista locura». El cuadro se construye lenta y meticulo-

samente[12]. Comienza por un reconocimiento de los personajes y la descripción de los mismos, a la manera de un heraldo en un campo de batalla medieval. La primera imagen está formada por dos personajes y sus historias, que continúa con un cambio de lugar desde donde mirar, io n el fin de abrir la mirada hasta conseguir una visión panorámica. Desde lo alto de una loma, don Quijote con Sancho procede como espectador y va reconociendo por los escudos a todos los caballeros. Finalmente, la descripción de las naciones proporciona, si cabe, una sensación mayor de grandiosidad, tal y como requiere la plástica de la época[13]:

> A este escuadrón frontero forman y hacen gentes de diversas naciones: aquí están los que bebían las dulces aguas del famoso Janto; los montuosos que pisan los masílicos campos; los que criban el finísimo y menudo oro en la felice Arabia; los que gozan las famosas y frescas riberas del claro Termodonte; los que sangran por muchas y diversas vías al dorado Pactolo; los numidas, dudosos en sus promesas; los persas, arcos y flechas famosos; los partos, los medos, que pelean huyendo; los árabes de mudables casas; los citas, tan crueles como blancos; los etíopes, de horadados labios, y otras infinitas naciones…

Son las palabras, su textura verbal, para emplear una expresión de liorges[14], lo que crea la magnitud del cuadro, y lo que determina el embobamiento de Sancho y su mutismo, que se queda «colgado de sus palabras», hasta que de pronto se rebela en contra de la imaginación de su amo para sostener que nada ve de todo aquello: «A lo menos, yo no los veo». De la visión nos deslizamos a la audición. Don Quijote recurre ahora al oído, y es el sonido lo que nos lleva de los ejércitos a los rebaños, antes anunciados por el narrador, pero ahora oídos por uno de los espectadores, Sancho:

—¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores?

—No oigo otra cosa —respondió Sancho— sino muchos balidos de ovejas y carneros.

Don Quijote atribuye al miedo la visión de Sancho, pues «uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos y hacer que las cosas no parezcan lo que son». Pero antes el narrador ya ha confirmado la percepción de Sancho al sostener: «Y así era la verdad, porque ya llegaban cerca los dos rebaños».

La proximidad destruye la posibilidad de la imagen. Los rebaños aparecen para acabar con la posibilidad de los ejércitos, dado que éstos sólo habían surgido de las formas de la polvareda. La llamada «realidad» viene a intervenir en la imaginación para imponerse sobre ella de un modo aplastante. Don Quijote cae en la recién creada confusión entre los planos de la realidad y de la imaginación, entre lo visible por la percepción física y lo visible a través del ojo mental, y niega la realidad extramental. En este momento, pero no antes, es cuando se manifiesta la locura de don Quijote, que, ahora sí, confunde los rebaños con ejércitos y, como alguien que creyera posible entrar en la pantalla cinematográfica, así él se introduce en su cuadro. La situación se vuelve cómica, dentro de una comicidad aderezada con los naturales ingredientes de crueldad: mientras don Quijote la emprende con las pobres ovejas, los pastores arremeten airados contra él y a pedradas lo derriban de su Rocinante. La escena concluye con muchos dientes rotos y con un gesto que el autor ya ha introducido otras veces en su obra, la primera de ellas para retratarse a sí mismo en el Prólogo. Se trata del gesto de la mano en la mejilla, el gesto de la melancolía, como ha señalado Corrado Bologna: «Con la mano en la mejilla, en guisa de hombre pensativo además», aunque ahora no sólo indica el pensamiento excesivo, la imaginación, sino el dolor de la quijada

de don Quijote a causa de los muchos dientes rotos[15]. Pero antes de ese final desastroso, antes de la cercanía del rebaño, cuando las manadas aún están lejos y sólo se divisa la polvareda, don Quijote imagina. El alcance de la imaginación de don Quijote ante la polvareda puede ser medido al compararlo con la imaginación ante la mancha en el muro hondamente comprendida por el surrealismo.

3

Según André Bretón, la lección de la mancha en el muro de Leonardo quedó incomprendida. En efecto, ha sido con el surrealismo, a través del propio Bretón y de Max Ernst fundamentalmente, como el potencial significado de la lección ha encontrado plena realización, ofreciendo nuevas soluciones al problema de las relaciones entre la realidad y la imaginación, entre el acto de percepción y el proceso de representación. Ahora sabemos que la imaginación de don Quijote a partir de la polvareda no tenía por qué concluir con la matanza de las ovejas. Y pienso que la apertura a otras posibilidades permitirá una mejor valoración de la solución cervantina.

En diversas ocasiones, André Bretón hizo referencia a la lección de Leonardo para lamentar lo poco que había sido comprendida. En «Le Message automatique» de 1933[16], la referencia a la mancha en el muro de Leonardo se encuentra precedida de la «boule, vide en plein soleil, qui, dans l'ombre, recèle tout», y la «larme, chef-d'oeuvre de la cristalloscopie», lugares en los que puede aparecer la imagen de la amada, surgida de su total ausencia. Seguidamente recuerda:

> On répète volontiers, que Léonard de Vinci recommandait à ses élèves, en quête d'un sujet original et qui leur convînt, de regarder longtemps un vieux mur décrépi: «Vous ne tarderez pas, leur disait-il, à remarquer peu à peu

> des formes, des scènes qui se préciseront de plus en plus… Dès lors vous n'aurez plus qu'à copier ce que vous voyez, et à compléter au besoin». Quelques allusions qu'on ait continué d'y faire, on peut dire que cette lefon a été perdue[17].

> [Con frecuencia se repite que Leonardo da Vinci recomendaba a sus alumnos, en la búsqueda de un tema original que les agradara, que miraran durante largo rato un viejo muro desconchado: «No tardaréis, les decía, en observar poco a poco formas, escenas que se precisarán cada vez más… A partir de ese momento, no tendréis más que copiar lo que veis y completar si es preciso». Por mucho que se continúen haciendo alusiones, puede decirse que esta lección se perdió].

El artículo concluye con una cita a Teresa de Ávila, de la que se alaba su capacidad para distinguir entre la facultad sensorial y la imaginativa[18]. Se basaba Bretón en un pasaje del *Libro de la vida* en el que el objeto de la visión, una cruz, es visto con los ojos físicos como un objeto de madera, y con los ojos de la imaginación como un objeto de piedras preciosas:

> Una vez, tiniendo yo la cruz en la mano, que la traía en un rosario, me la tomó con la suya, y cuando me la tornó a dar, era de cuatro piedras grandes, muy más preciosas que diamantes, sin comparación (porque no la hay casi, a lo que se ve, sobrenatural, diamante parece cosa contrahecha e imperfecta), de las piedras preciosas que se ven allá. Tenía las cinco llagas de muy linda hechura. Díjome que ansí la vería de aquí adelante, y ansí me acaecía que no vía la madera de que era, sino estas piedras; mas no la vía nadie sino yo[19].

La segunda cita la encontramos en un comentario a las decalcomanías de Oscar Domínguez fechado en 1936 **[11]**, que finaliza con unos «secretos del arte mágico para hacer los paisajes más bellos del mundo»:

> C'est que vous avez devant vous n'est peut-être que le vieux mur paranoïque de Vinci, mais ce mur porté a sa perfection[20].
>
> [Lo que tenéis delante vuestro no es quizá sino el viejo muro paranoico de Vinci, pero llevado a su perfección].



11. Óscar Domínguez, *Decalcomania interpretada* (1936)

El viejo muro, paranoico desde el método paranoico-crítico de Salvador Dalí para la creación de la imagen[21], ha alcanzado ahora su perfección. Prefigurada y anunciada en el Renacimiento, la mancha en el muro alcanza su plena realización en el surrealismo. Esta plenitud tiene que ver con el problema que parecía irresoluble, a saber, la conciliación entre la realidad y la imaginación. Es en el capítulo v de *L'amour fou*, escrito a raíz del encuentro con Jacqueline Lamba y Benjamín Péret en Canarias en mayo de 1935[22], donde Bretón ofrece el más amplio comenta rio de la mancha en el muro de Leonardo e introduce la palabra clave, *désir*, que liará posible el paso de la subjetividad a la objetividad y su unión misma. La alusión a Leonardo se halla precedida de la cita del *Hamlet* del acto iii, escena ii, que ve dibujarse en las nubes formas animalísticas, un camello, una comadreja, una ballena, ante la aquiescencia de Polonio, una escena merecedora de una sonrisa de piedad por parte de un público que con rilo cree vulgarmente agotar el sentido. Por el contrario, según Bretón el paisaje debería ser abordado de un modo completamente distinto, pues lo que realmente está en juego no es otra cosa sino el descubrimiento de los móviles psicológicos profundos que hacen actuar a Hamlet. Y, en efecto, desde que Oscar Pfister descubriera en la *Santa Anna* de Leonardo del Museo del Louvre cómo se oculta la figura de un buitre entre los ropajes, y Freud le dedicara todo un ensayo relacionándolo con un recuerdo infantil del artista[23], no parece posible contentarse con una lectura tan simple:

> La leçon de Léonard, engageant ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu'ils verraient se peindre (de remarquablement coordonné et de propre à chacun d'eux) en considérant longuement un vieux mur, est loin encore d'étre comprise. Tout le problème du passage de la subjectivité à l'objectivité y est implicite-

ment résolu et la portée de cette résolution dépasse de beaucoup en intérêt humain celle d'une technique, quand cette technique serait celle de l'inspiration méme. C'est tout particulièrement dans cette mesure qu'elle à retenu le surréalisme. Le surréalisme n'est pas parti d'elle, il l'a retrouvée en chemin et, avec elle, ses possibilités d'extension á tous les domaines qui ne sont pas celui de la peinture. Les nouvelles associations d'images que c'est le propre du poète, de l'artiste, du savant, de susciter ont ceci de comparable qu'elles empruntent pour se produire un écran d'une texture particulière, que cette texture soit concrètement celle du mur décrépi, du nuage ou de toute autre chose: un son persistant et vague véhicule, à l'exclusion de toute autre, la phrase que nous avions besoin d'entendre chanter.

[La lección de Leonardo, obligando a sus alumnos a reproducir en sus cuadros según lo que vieran pintarse (claramente en consonancia y propio de cada uno de ellos) contemplando largamente un viejo muro, está lejos aún de haber sido comprendida. Todo el paso de la subjetividad a la objetividad queda ahí implícitamente resuelto, y el alcance de esta resolución sobrepasa con mucho el interés humano al de una mera técnica, ya que esta técnica sería la de la propia inspiración. En esta dimensión particular ella contiene el *surrealismo*. El surrealismo no ha partido de ella; se la ha encontrado en su camino, y con ella, sus posibilidades de extensión a todos los dominios que no son los de la pintura. Las nuevas asociaciones de imágenes que propiamente suscitan el poeta, el artista o el sabio tienen de comparable que toman prestada una pantalla de una textura particular, sea esta textura

> concretamente la de un muro decrépito, la de una nube o cualquier otra: un sonido persistente y vago vehicula, en exclusión de cualquier otro, la frase que tenemos necesidad de oír cantar].[24]

La existencia de la pantalla es incuestionable para Bretón: «Cet écran existe». Una pantalla de texturas diferentes, muro, nube o polvareda, es el lugar donde opera el azar objetivo, lo que hace posible el encuentro, o la coincidencia, entre el mundo exterior y la interioridad. Una frase tremendamente iluminadora concluye el pasaje:

> Sur cet écran tout ce que l'homme veut savoir est écrit en lettres phosphorescentes, en lettres de *désir*.
>
> [En esta pantalla está escrito en letras fosforescentes, en letras de deseo, todo lo que el hombre quiere saber].[25]

En una de las conferencias de México de 1938 que habrían de quedar inéditas hasta la edición de La Pléiade, André Bretón comenzó hablando de los modos de «forzar la inspiración», para continuar con el *frottage* de Max Ernst, citar a Piero de Cósimo y, seguidamente, a Leonardo y a Dalí, en función de la idea de que la «confusión es justamente lo que despierta el espíritu a nuevas intenciones». Manifiesta además que el problema más apasionante para el surrealismo consiste en hacer cesar la oposición entre calidad y sueño, en la medida en que esta oposición es generadora de la melancolía y del pesimismo[26]. La mano en la mejilla se revela ahora como el único gesto posible para concluir la aventura de los rebaños, pues por mucho que sirva para aguantar la quijada según la mezcla de planos tan cara a la ironía del autor, no puede excluirse su hondo significado melancólico, derivado del terrible enfrentamiento entre realidad y sueño, realidad e imaginación. Don Quijote, preocupado por sus dientes y

hundido asimismo por una iluminación que ha destruido sus pensamientos. Pero ¿cómo se logra acabar con la oposición entre el sueño y la realidad?

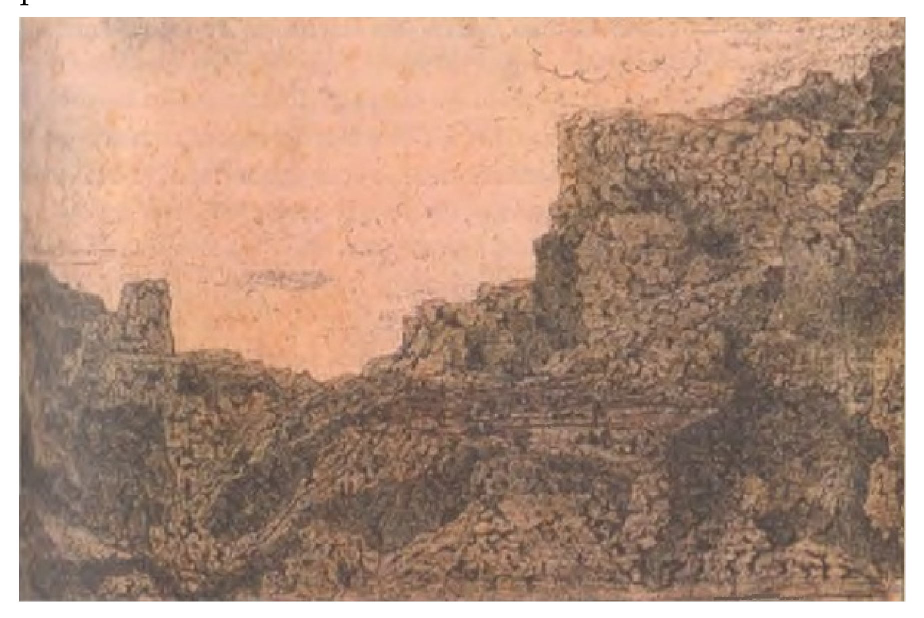
Probablemente haya sido Max Ernst quien mejor ha atestiguado en su obra artística la conciliación entre realidad e imaginación o visión. Este gran visionario del surrealismo logró transgredir, según palabras de Claude Lévi-Strauss, las fronteras entre el mundo exterior y el interior, «proporcionando acceso a esa zona intermedia», el *mundus imaginalis* de la antigua filosofía irania comentada por Henry Corbin[27]. Ese lugar especular donde acaece la espontánea floración de las imágenes puede asimilarse también a la pantalla de la que hablaba André Bretón. En *Au delà de la peinture*, de 1936, la cita del *Tratado* de Leonardo precede al relato del descubrimiento del *frottage*:

> Le 10 août 1925, une insupportable obsession visuelle me fit découvrir les moyens techníques qui m'ont permis une très large mise en pratique de cette leçon de Léonard. Partant d'un souvenir d'enfance (relaté plus haut) au cours duquel un panneau de faux acajou, situé en face de mon lit, avait joué le rôle de provocateur optique d'une visión de demi-sommeil, et me trouvant, par un temps de pluie, dans une auberge au bord de la mer, je fus frappé par l'obsession qu'exerfait sur mon regard irrité le plancher, dont mille lavages avaient accentué les rainures. Je me décidai alors à interroger le symbolisme de cette obsession et, pour venir en aide à mes facultés méditatives et hallucinatoires, je tirai des planches une série de dessins, en posant sur elles, au hasard, des feuilles de papier que j'entrepris de frotter á la mine de plomb. En regardant attentivement les dessins ainsi obtenus, les parties sombres et les autres de douce pénombre, je

> fus surpris de l'intensification subite de mes facultés visionnaires et de la succession hallucinante d'images contradictoires, se superposant les unes aux autres avec la persistance et la rapidité qui sont le propre des souvenirs amoureux[28].
>
> [El 10 de agosto de 1925, una insoportable obsesión visual me llevó a descubrir los medios que me han permitido poner ampliamente en práctica esta lección de Leonardo. Partiendo de un recuerdo de infancia, que ya he relatado anteriormente, en el curso del cual un tablero de falsa caoba, situado frente a mi cama, había desempeñado el papel de provocador óptico de una visión de duermevela, y encontrándome, en un día lluvioso, en un hotel a orillas del mar, me sorprendió la impresión que ejercía sobre mi mirada irritada el suelo, cuyas ranuras se habían acentuado a causa de innumerables lavados. Decidí entonces interrogar al simbolismo de aquella obsesión, y, para ayudar a mis facultades meditativas y alucinatorias, saqué de los tablones del suelo una serie de dibujos, colocando sobre ellos, al azar, unas hojas de papel que froté con el lápiz. Mirando atentamente los dibujos así obtenidos, las partes sombrías y las de suave penumbra, me sorprendió la intensificación súbita de mis facultades visionarias y la sucesión alucinante de imágenes contradictorias, que se superponían entre sí con la persistencia y la rapidez que caracterizan a los recuerdos amorosos.]

Las diferentes texturas de la madera del parquet, de las hojas con sus nervaduras, de las telas de saco, etc., son ahora las que actúan de pantalla para que en ella se proyecten las imágenes: cabezas humanas, animales diversos, una batalla que termina en beso, rocas, el mar y la lluvia, temblores de tie-

rra… Éste es el origen de la serie *Histoire naturelle*, y podría decirse que, junto al procedimiento del *collage*, de toda la obra del artista. En otro texto, Max Ernst había reclamado la urgente necesidad de terminar con el mito romántico del artista para comprender la creación como una actividad pasiva a la espera de la floración de las imágenes[29]. En esta nueva pasividad del creador, el sujeto, en estrecho contacto con el mundo exterior, se anula para que pueda emerger el anónimo fondo de las imágenes. Los extraños paisajes de Max Ernst atestiguan el encuentro entre una mirada interesada en la naturaleza y otra completamente interior, entre el ojo físico y el ojo mental. Percepción e imaginación se unen para abrir el campo de la realidad, un campo denunciado como demasiado estrecho si sólo se acepta como real aquello que es percibido por los sentidos exteriores.



12. Hercules Seghers, *Planicie con montañas escarpadas* (*ca.* 1590-1638)

Un antecedente de los paisajes surrealistas de Ernst puede verse en los grabados del artista holandés Hercules Seghers (1590-1638). Según André Masson, Seghers «voyait

dans un éclair l'histoire des convulsions de la planète[30]. Los paisajes montañosos de Seghers **[12]** parecen fruto de la imaginación sobre la mancha, de tal modo que la obra de este grabador puede clasificarse como uno de los primeros y más asombrosos ejemplos de la exploración imaginaria y alucinatoria de la naturaleza. La extrañeza deriva, como en la obra de Ernst, de que no hay una voluntad visible de imitar la naturaleza, sino la intención de mostrar sus misterios a través de una mirada que también es interior[31]. Tentativas como la de Seghers habrán de quedar aisladas en su época. No hay duda de que lanzan un desafío al futuro, un enigma que por lo general queda irresuelto al resultar imposible, a falta de una mayor riqueza testimonial, determinar sentidos e intenciones originales. Pero creo que la conquista del espacio intersticial, la zona entre la exterioridad y la interioridad, puede atribuirse al surrealismo, que ofreció así la primera respuesta efectiva al problema de la realidad y el sujeto, suscitado con virulencia a principios de la era moderna[32]. Apariencia, sueño, fantasía, imaginación, materia, realidad física, locura, son las cuestiones candentes que no salen de los juegos de las oposiciones, fuera de cualquier conciliación posible. En la mística, la interioridad no reposa en la realidad del sujeto sino en Dios, por lo que el mundo de las imágenes encuentra una diferente justificación, aunque a pesar de todo es evidente la tendencia a rechazar la imaginación en favor de la contemplación sin imágenes. La posibilidad de que las imágenes procedieran del demonio y resultaran engañosas fue, desde san Agustín, el argumento para su negación como vía de conocimiento, de modo que, salvo raras excepciones, una severa iconoclastia dominó la espiritualidad europea. Así, no es de extrañar que la imaginación de don Quijote implique necesariamente su locura. Pero también podemos ver en don Quijote al discípulo de Leonardo, aplicado en mirar detenida-

mente la mancha en el muro decrépito, la polvareda. A la luz del surrealismo aparece entonces como un poderoso creador de imágenes, un artista que sólo una acerada crítica a la imaginación podría conducir hasta el interior de su cuadro. Artista como su propio creador, melancólicos ambos con la «mano en la mejilla», obligados, por esa luz que ilumina tan poderosamente el objeto en la cercanía, a aceptar el color de la banalidad de la vida.

III. El lenguaje de las piedras: experiencia mística y naturaleza

En la quinta y última parte de Pierres (1966), titulada «Testament», Roger Caillois proporciona un precioso documento acerca de la propia experiencia en la contemplación de las piedras[1]. El que fuera un apasionado coleccionista de estas obras de la naturaleza, con una pasión sólo comparable a la de Mi Fu, aquel antiguo gobernador de la provincia china de Wu Wei hacia el año 1100, no sólo confiesa su preferencia estética por las piedras frente a cualquier obra artística, sino que además las concibe como puntos de apoyo para la meditación con efectos extáticos. La confesión resulta inesperada dentro de este moderno lapidario, y aunque, como notara Marguerite Yourcenar en su discurso de entrada a la Academia[2], se perciben reticencias a la hora de hablar de experiencia mística por parte de este intelectual francés, también es cierto que «el hombre que amaba las piedras» se dejaba arrebatar por esas piezas inertes y mudas **[13]**. El misterio de la naturaleza persiste poderoso ante la mirada moderna, que no sólo se ejercita en los laberintos de asfalto. Y si, como señaló Hans Blumenberg, la modernidad supuso el fin de la servidumbre mimética del hombre frente a la naturaleza para erigirse así en creador autónomo[3], no es posible dejar de advertir su presencia en obras artísticas que no pueden renunciar a adentrarse en sus modos de operación para hacerlos visibles. La naturaleza continúa siendo «maestra» incluso durante ciertos periodos dominados por la negatividad, pues en la

profundidad de su esencia, ella misma niega la apariencia de sus formas. Pero sólo un ojo interior, el de la imaginación, puede abismarse en sus secretos insondables, dibujados en superficies especulares que tienen la virtud de reflejar al mismo tiempo las cataratas interiores del sujeto que contempla. El pasaje del libro sobre las piedras de Roger Caillois anima a seguir los rastros de una cierta tradición a la espera de que ésta ilumine las relaciones apenas intuidas entre la contemplación de la naturaleza, en este caso las piedras, la experiencia interior o mística y la obra de arte. No se trata tanto de una reconstrucción como de la elección de algunos momentos privilegiados que además permitan el contraste de una experiencia secularizada de la naturaleza con otra, por el contrario, sagrada, aún latente y a veces palpitante en movimientos como, por ejemplo, el surrealismo.



13. Mármol ruiniforme

1

Volvamos sobre el pasaje en cuestión, el punto de partida. Es en la «última coincidencia» entre el gobernador chino y él mismo cuando Caillois se sitúa ante la piedra como el descubridor de sus secretos, cuando se deja deslizar para «concevoir comment se formérent tant d'énigmatiques merveilles» («concebir cómo se formaron tantas maravillas enigmáticas») [4]. Son maravillas surgidas de unas leyes que, en lugar de dejar entrever un orden, sólo apuntan al *tumulte*, a la *fête*. En estas líneas se reconoce al autor de *L'homme et le sacré* (1939), que un año antes de la publicación de este libro había fundado junto a Georges Bataille y Michel Leiris el Collège de Sociologie, destinado justamente a estudiar las manifestaciones de lo sagrado en la vida social, entre las que siempre destacó la destrucción y renovación del orden a través de las actividades lúdicas y festivas. La piedra muestra el misterio de su origen, y el ojo que la mira parece remontarse en el tiempo hasta convertirse en espectador de su génesis. Se trata de un esfuerzo imaginativo (*concevoir, les saisir en pensée*) que encuentra su modelo en las visiones cosmogónicas en las que el visionario asistía o bien, en un lejanísimo pasado, a los grandes momentos de la creación del universo, o bien a su final en un no menos lejanísimo futuro. En la imaginación de la génesis de la piedra sobreviene la excitación debida a un cambio de naturaleza: «Je me sens devenir un peu de la nature des pierres» («Siento convertirme un poco en la naturaleza de las piedras»). Pero no sólo la piedra transforma a su espectador, sino que el espectador también cambia a la piedra: «En même temps, je les rapproche de la mienne…» («Al mismo tiempo que las acerco a la mía»). Con este intercambio de naturalezas se ha borrado la separación entre sujeto y objeto, abriéndose así el espacio intermedio que es el de la imaginación. Roger Caillois habla concretamente de «visión»: La vision nourrit la rigueur (ou la fourvoie)» («La visión alimenta

el rigor [o lo extravía]»), con una clara alusión a los riesgos de la pérdida. La disyuntiva domina el pasaje —«la métaphore y épaule (ou y corrompt)» («la metáfora protege de ello [o corrompe]»), acaba de decir— y nos sitúa ante un constante dilema, una duda e incertidumbre nunca resuelta. Precedidos por la doble duda, nos aproximamos ya a la precisa descripción de la experiencia interior en la contemplación de la piedra. Se trata de que entre el espectador y la piedra, entre los atributos que caracterizan a cada uno, es decir, «entre la fixité de la pierre et l'effervescence mentale» («entre la fijeza de la piedra y la efervescencia mental»), se ha creado «une sorte de rourant» («una especie de corriente») que tiene un efecto: el encuentro, aun momentáneo, de «sagesse et réconfort» («cordura y consuelo»). La comprensión de este encuentro se precisa en las dos frases siguientes:

> Pour un peu, j'y verrais le germe posible d'une espèce inédite et paradoxale de mystique. Comme les autres, elle conduirait l'âme au *silence d'une demi-heure*, elle l'amenerait à se dissoudre dans quelque immensité inhumaine.
>
> [Por poco vería el germen posible de una especie inédita y paradójica de mística. Como las otras, conduciría al alma al silencio de una media hora, la llevaría a disolverse en una inmensidad inhumana].

Con la referencia apocalíptica al «silencio de una media hora» tras la apertura del séptimo sello (Ap 8, 1), se prepara al lector para el salto a la definición de la experiencia: la disolución del alma, la «licuefacción» como suele aparecer en los textos místicos; es decir que se asiste a la aniquilación del yo tal y como requiere la fábula mística, a diferencia de cualquier otra fábula, según apreciara Giovanni Pozzi[5]. La disolución acontece como el desenlace de dos movimientos: el instante de quietud va precedido de la excitación y de la efer-

vescencia. En la topología de la experiencia mística dibujada por Bernardo de Clairvaux a partir del Cantar de los Cantares, el paso de la efervescencia mental a la quietud correspondería al cambio de alcoba, y también indicaría, dentro de la exigencia de establecer los grados, los «escalones» de lo que en principio desconoce divisiones, el paso de la imaginación a la contemplación y la unión[6]. Pero no es sin rodeos —«con timidez», dice Marguerite Yourcenar[7]— como Roger Caillois introduce la palabra *mystique: germe posible, espèce inédite, paradoxale* (como si existiera una mística que no fuera paradójica), aunque la incertidumbre se justifica de inmediato:

> Mais cet abîme n'aurait rien de divin et serait même tout matière et matière seule, matiére active et turbulente des laves et des fusions, des séismes, des orgasmes et des grandes ordalies tectoniques; et matière immobile de la plus longue quiétude.
>
> [Pero este abismo no tendría nada de divino y sería todo materia y materia sola, materia activa y turbulenta de lavas y de fusiones, de seísmos, de orgasmos y de grandes ordalías tectónicas; y materia inmóvil de la más larga quietud].

Materia y espíritu están separados en la mirada dualista de Roger Caillois. No siempre ha sido así. Marguerite Yourcenar lamentaba este desprecio de la materia y el olvido por parte de Caillois de toda una tradición que la elevaba a la dignidad divina[8]. Pero antes de continuar con este punto, que, por lo demás, es el objeto de estas reflexiones, finalicemos el fragmento. La mirada imagina un paisaje de materia turbulenta e in móvil, de lavas y quietudes, originándose así una tierra incógnita a la que sólo la intervención del azar, como más adelante veremos, conseguirá dar una forma plástica. Caillois entiende todo el proceso de esta mirada que se encuentra con el objeto para fundirse en él como una medita-

ción, «la méditation soit alors poussée jusqu'au vertige, jusqu'à l'extase» («la meditación lanzada entonces hasta el vértigo, hasta el éxtasis»), quizás incluso como una iluminación. Concluye con el final de la experiencia, ese descenso penoso, ese retorno que siempre es el mismo, dice, tanto para los auténticos místicos, los liberados, *les autres délivrés*, como para aquellos que han sufrido la fascinación (*les autres fascines*) por las noches oscuras y los castillos del alma, en clara alusión a la mística castellana de Juan de la Cruz y de Teresa de Ávila: todos, sin distinción, restituidos a la *condition commune*, al «corps passager qui lui n'est ni durable ni pierre» («al cuerpo pasajero que no es ni duradero ni piedra»). De la experiencia extática de esta «mística salvaje» queda un recuerdo, algo ínfimo, une *écharde* (astilla). Con todo, ha sido una tregua, una detención en la vorágine de la sucesión de los días.

Roger Caillois supone para su homólogo chino una experiencia similar. Pero lo cierto es que con gran dificultad encontraríamos un testimonio semejante al que acabamos de comentar acerca de los procesos interiores durante una meditación ante la piedra. Lo que conocemos es la existencia de coleccionistas de piedras, y, sobre todo, desde la publicación de *Abérrations* de Jurgis Baltrušaitis (1957)[9], de hombres fascinados por las imágenes insólitas dibujadas en algunas piedras, semejantes a las que formaron la colección del mismo Caillois, recogidas en su libro *L'écriture des pierres* (1970). Absorto en su belleza, dependiente de las «altérations étranges de la nature du corps sous l'influence de dépôts métalliques» («alteraciones extrañas de la naturaleza del cuerpo bajo la influencia de tierras de aluvión metálicas»), se deja apresar por los dibujos insólitos en los que el soñador se complace en reconocer «le calque imprevisible et étonnant, presque scandaleux, d'une réalité étrangère» («el calco imprevisible y sorprendente, casi escandaloso, de una realidad extraña»): desde

rostros anamórficos hasta paisajes abismáticos, castillos encantados o puras geometrías[10]. Figuras derivadas del solo azar que la imaginación recrea para advertir a un tiempo su semejanza y desemejanza con respecto a las formas extraídas de la realidad. Así, por ejemplo, el archiduque Leopoldo de Austria se regocijaba en 1628 al contemplar un mueble todo él recubierto de ágatas, cornalinas, calcedonia y jaspe, combinados con cuadritos (*tableautins*) al óleo, y ver cómo *ars und natura mit ain ander spielen* [juegan arte y naturaleza]. El comerciante que se lo había vendido, Philip Hainhofer, mencionaba en una carta dirigida a su hermano las piedras —florentinas, las llamaba él— en las que se perfilaban paisajes y árboles. Estas piedras, utilizadas por algunos pintores como fondo para sus obras, fueron ampliamente coleccionadas en los gabinetes del siglo XVII; se convirtieron por ejemplo en objeto de especulación por parte de Athanasius Kircher, quien junto a las causas naturales de formación de los dibujos también les atribuyó un origen divino y angélico[11]. Sin embargo, antes de remontarnos a la tradición que se encuentra detrás de la experiencia de Caillois y su texto, confrontaremos su caso con otro en cierto modo cercano.

2

El azar produce una gran perplejidad, un asombro que induce a entenderlo como una extraña mezcla entre lo fortuito y lo necesario, como una coincidencia entre el deseo subjetivo y la realidad exterior. Esta idea de azar fue bautizada por André Bretón como «azar objetivo», y era en particular la manifestación del azar lo que buscaba al recoger piedras, ágatas concretamente, en las orillas del río Lot **[14]**. En un texto titulado *Langue des pierres* publicado en el número 3 de *Le Surréalisme Même*, de 1957, Bretón concedía a las piedras la facultad del lenguaje, la capacidad de hablar a todo aquel que estuviera dispuesto a escucharlas[12]. La búsqueda de las pie-

dras, justamente por ese carácter oracular, inducía a un *état second* caracterizado por una *extra-lucidité*, en la que de un modo instantáneo el buscador comprendía su hallazgo, que disponía en toda una red de relaciones con respecto a otros acontecimientos. Una causalidad *magique* dominaba toda la situación que había despertado la facultad visionaria. Bretón habla de una *minéralogie visionnaire*, actuante en el espíritu «à la manière d'un stupéfiant», pues del mismo modo que las estrellas señalan un destino a quien las contempla, también las piedras pueden cumplir esa función para sus buscadores, a quienes llama «astrologues renversés»[13]. La relación entre las piedras y las estrellas está documentada con una cita del *Theatrum chemicum* de 1661, acompañada asimismo de la referencia al libro de Baltrušaitis, aparecido poco antes de la publicación de su texto[14]. Pero si Bretón contrae alguna deuda al escribir *Langue des pierres*, ésa es sin duda con Novalis, cuya frase acerca del «éloignement infini du monde des fleurs» sirve para iniciar este texto. Los tesoros de las montañas del norte de *Heinrich von Ofterdingen* y la idea acerca de la transparencia de los cuerpos como un «estado superior» expresada en su *Diario íntimo* presiden la inauguración de esta nueva ciencia. En efecto, tal y como planteara Vincent Gille en el catálogo a la exposición comisariada por él mismo, *Trajectoires du rêve, du romantisme au surréalisme* (2003), el surrealismo debe ponerse en relación con el romanticismo de Nerval, Hugo y Novalis, aunque es importante reconocer la ambigüedad que mantiene con respecto a este último[15]. Según Gille, en el pensamiento de André Bretón se confrontan dos concepciones de la imaginación: una que concibe lo imaginario como la combinación de los datos de lo real por vía del deseo (el psicoanálisis freudiano), que habría prevalecido hasta los años treinta, y otra que concede a la imaginación un poder de creación de lo real (idealismo mágico de Novalis).

La primera iría de la realidad a la imaginación, mientras que la segunda recorrería un camino inverso, de la imaginación a lo real[16]. A Olivier Schefer se debe, en una colaboración dentro de ese mismo catálogo, el despliegue de la filosofía de la naturaleza construida por el romanticismo, en especial por Novalis, y por Abraham Gotlob Werner, para quienes los cuerpos físicos en general y los minerales en particular no eran sino materializaciones de lo inmaterial. La idea del lenguaje de las piedras procede justamente de esta *Naturphilosophie* según la cual las piedras «sont autant de signes matérialisés, d'indices ou de figures hiéroglyphiques d'une langue naturelle, impénétrable à la simple analyse conceptuelle» («son signos materializados, indicios o figuras jeroglíficas de una lengua natural, impenetrable al simple análisis conceptual») [17].



14. Ágata de la antigua colección de Roger Caillois

Si en *Langue des pierres* predomina la concepción de la imaginación mágico-idealista, en cambio es la psicoanalítica freudiana la que impera en las reflexiones de André Bretón acerca de otras *surfaces élémentaires* que mantienen un indudable parentesco con las piedras: las nubes, el muro de Leonardo, las decalcomanías de Oscar Domínguez. Desde 1933, con la publicación de *Le Message automatique*, hasta *Le Château étoilé* de 1936 (capítulo v de *L'Amour fou*), André Bretón se ocupa intensamente de las «pantallas» sobre las que se proyectan las formas del deseo[18]. Al recuperar la célebre lección de Leonardo que recomendaba a sus alumnos contemplar durante largo rato las manchas de un muro para asistir así a la formación de auténticas escenas, Bretón lleva a cabo el elo-

gio del *marc de café, plomb fondu, miroir sous haleine, sauce de perdreau figée* (poso de café, plomo fundido, espejo empañado, salsa de perdigón cuajada), y no sólo como excitantes visuales, auténticas fuentes de inspiración, como el parquet desgastado de Max Ernst, sino como figuras augurales[19]. Como señalaba Jean Starobinski, la proyección debe comprenderse en un sentido doble: «L'image que je perfois dans la tache, c'est mon moi tel qu'il se projette au-dehors, mais c'est aussi le dehors tel qu'il se projette vers moi» («La imagen que percibo en la mancha, soy yo quien la proyecta fuera, pero también es el exterior quien se proyecta sobre mí»)[20]. Nace así una realidad compleja en la que tiene lugar la abolición entre lo subjetivo y lo objetivo, el espacio de la «libertad» en el sentido en que lo definió Max Ernst, la tierra intermedia de la imaginación según hemos comentado en el pasaje de Roger Caillois acerca del intercambio de naturalezas entre el espectador y la piedra[21]. En la ascensión al Teide que constituye el tema del capítulo v de *L'Amour fou* puede comprobarse la sucesión de dos miradas diferentes: la primera derivada de una percepción sensible; la segunda que, al comenzar en la proximidad de las nubes, activa el ojo interior y la imaginación: «C'est que regarder de la terre un nuage est la meilleure façon d'interroger son propre désir» («Mirar una nube desde la tierra es la mejor forma de interrogarse sobre su propio deseo»)[22]. El paisaje que se dibuja a partir de ese momento ha perdido ya la referencia concreta al Parque de La Orotava, para en la perfecta unión de cuerpo y montaña generar una visión tanto microcósmica como macrocósmica —una visión abstracta, más allá de las formas identificables con los objetos conocidos— y abrirse a lo que ocurre en el interior de la tierra, en sus profundidades, a las zonas de lavas y seísmos, o sea las imágenes que ofrece el número 8 de *Minotaure*: las decalcomanías inventadas por Oscar Domínguez[23]

y practicadas por muchos de los miembros del grupo surrealista, el propio Bretón, Jacqueline Lamba, Yves Tanguy, etc. El muro de Da Vinci o las ágatas del río Lot:

> Les rubans internes de l'agate, avec leurs rétrécissements suivis de brusques déviations qui suggèrent des nœuds de place en place, à l'instant ou pour la première fois nous les parcourons du regard, nous semblent mirer dans un espace électif notre propre «influx nerveux».
>
> [Las cintas internas del ágata, con sus estrechamientos seguidos de bruscas desviaciones que sugieren nudos en algunos puntos, en el instante en que por primera vez las recorremos con la mirada, nos parecen reflejar en un espacio electivo nuestro propio «influjo nervioso»].[24]



15. Max Ernst, *A flame d'abîme, construit en Pierre philosophate* (1936)

En definitiva, todo consiste en captar el instante del encuentro entre el mundo exterior y el mundo interior, en alcanzar el punto sublime de la montaña (Teide) y del castillo al filo del abismo (*le château étoilé* de Praga), perfectamente unidos en el dibujo de Max Ernst **[15]**, que no es ni lo irreal ni lo real, sino la síntesis de ambos[25].

3

Dotar a las piedras de la facultad del lenguaje procede de la idea de la naturaleza como signo que a su vez deriva de la metáfora de la na tu raleza como libro. Ya Ernst Robert Cur-

tius dedicó excelentes páginas a este topos[26], que fue ampliamente abordado por Hans Blumenberg en su *Die Lesbarkeit der Welt*, desde los pasajes bíblicos en que el libro se concibe doble por estar escrito en el anverso y el reverso (Ez 2,9; Ap 5,1) hasta la lectura del código genético[27]. Frente a la especulación exegética que implica la Biblia, el lenguaje de la naturaleza fundamentaría la *devotio* moderna. En el *Idiota de sapientia* de Nicolás de Cusa, el laico, esto es, el idiota que no sabe leer, es el ingenuo lector del libro de la naturaleza. Los cambios de paradigma históricos proporcionan contenidos siempre distintos a la metáfora, que, con todo, permanece invariable en su formulación esencial. En la interpretación de este filósofo de la generación de los escépticos, dicha metáfora no puede proceder sino del oculto y persistente deseo de que «el mundo tenga más significado para los hombres de lo que razonablemente debería esperarse»[28]. El capítulo dedicado a Novalis (*Die Welt musst romantisirt werden*) muestra la eclosión del lenguaje de la naturaleza: «Der Mensch spricht nicht allein —auch das Universum spricht— alles spricht unendliche Sprachen» («el hombre no habla solo —también habla el universo—; todo habla infinitos lenguajes»). La definición de Novalis de la naturaleza como «ein enziklopädischer systematischer Index oder Plan unsers Geistes» («un índice enciclopédico y sistemático o plan de nuestro espíritu») nos sitúa en una perfecta correspondencia entre la interioridad y la exterioridad[29]. La naturaleza constituye por tanto ese punto de encuentro entre un yo que se abandona y una exterioridad que se torna íntima. En los paisajes de Caspar David Friedrich, por ejemplo, se intuye la floración de un mundo in te rio r que adquiere forma precisamente a través de la naturaleza, al tiempo que la anima[30]. La fusión entre arte y ciencia que tuvo lugar en el romanticismo supuso, como se ha repetido, una renovada aproximación a la naturale-

za, el espacio para la *Wanderung*, la *promenade*, el nuevo gesto y hábito filosófico, dentro de una concepción en la que todavía pueden verse muy marcadas las huellas de una tradición sagrada. Si la nueva *Naturphilosophie* en la que hay que encuadrar las ideas acerca de la naturaleza de Novalis, él mismo poeta además de geólogo, se dibuja con las obras de Abraham Gotlob Werner y su teoría de la geognosis, o de Johan Wilhelm Ritter[31], es particularmente interesante descubrir cómo todavía palpita en ella un sustrato místico que tiene su origen en la Edad Media y que encontró su expresión más depurada en la obra del visionario Jacob Böhme.

4

La experiencia de un placer estético inspirado en la naturaleza parece ajena a la cultura medieval, hasta tal punto que los primeros síntomas de su aparición inducen a hablar de cambio cultural. Así, por ejemplo, si el horror a las montañas es una constante entre los hombres de la Edad Media, se comprende que la célebre ascensión al Mont Ventoux de Francesco Petrarca en 1325 y sus sensaciones transmitidas en una carta años después adquirieran efectivamente el valor emblemático de inicio de una nueva época. Lo cierto es que, en general, la Edad Media deja poco lugar al placer estético, no sólo ante la naturaleza, sino ante la obra de arte en general. El arte se destina fundamentalmente a ser inteligido y no tanto a ser disfrutado, y en ese sentido no es ninguna excepción en tanto que arte tradicional. En su comentario al célebre aserto de *Ars sine scientia nihil*, pronunciado por el maestro parisino Jean Mignot en relación con la construcción de la catedral de Milán en 1398, donde el término *scientia* nada tiene que ver con el contenido moderno sino que alude a la posibilidad de conocimiento, Ananda K. Coomaraswamy insistió en la función intelectiva del arte en las culturas tradicionales[32]. Con todo, en *Experiencia estética y hermenéutica*

literaria, Hans Robert Jauss logró mostrar algunos brotes de incipiente modernidad en casos en los que era posible apreciar placer tanto en el acto receptivo como en el poiético[33].Y, ciertamente, si bien la tendencia dominante consiste en acentuar el aspecto intelectivo frente al «placentero», en ocasiones algún testimonio parece situarnos ante el perfecto equilibrio del «disfrutar juzgando» y del «juzgar disfrutando». La aparición de una *Naturmystik* difícilmente pudo fundarse sólo en su valor sígnico como el «otro libro» legado por Dios a los hombres, sino que más bien hay que suponer la posibilidad de un estado abierto a la belleza y a su disfrute. En efecto, hay que situar el inicio de una mística de la naturaleza en el franciscanismo, que renovó la idea tradicional de la naturaleza como obra de Dios y por tanto como su manifestación, a través de un sentimiento diferente en el que se aprecia una nueva mirada[34]. Los *vestigia Dei*, como los denominará Buenaventura, no inducen sólo al desciframiento, sino sobre todo al amor fraternal, tal y como lo expresó Francisco: a la unión con Dios a través de lo sensible, lo que, según han interpretado algunos autores, condujo directamente a la filosofía de la naturaleza renacentista[35]. Pero antes del franciscanismo es posible asistir a visiones cósmicas asombrosas en las que ya están presentes al menos dos de los requisitos básicos para una mística de la naturaleza, como son la creencia en la visibilidad de lo invisible, o sea en el carácter mediador del símbolo entre lo visible y lo invisible, y la negación del dualismo que separa materia y espíritu.

En la obra profética de Hildegard von Bingen se asiste, a través de sus visiones, a la creación del universo y a su resplandeciente iluminación. Como comprendió Heinrich Schipperges, la mística de la naturaleza reside en la visión de Hildegard que afirma que el hombre y el mundo viven en un constante diálogo, en el que el hombre es quien responde y es

responsable (*homo responsurus*) de la creación y de su salvación. Y puesto que Dios y el hombre son un «Cristo» (*Deus et homo unus Christus*), el *anima rationalis* y la *caro mortalis* son una única persona[36].

La relación entre el hombre y el mundo es para Hildegard una relación de micro y macrocosmos, y el lugar privilegiado del hombre en el interior del cosmos —inmejorablemente representado por el miniaturista del manuscrito de Lucca al iluminar las visiones del *Liber divinorum operum*— no responde sino a una perfecta comprensión de la encarnación del Logos[37]. Una palabra clave, *viriditas*, que alude inequívocamente al color verde pero que está emparentada por homofonía con lo masculino (*vir*) y la fuerza (*vis*), anima la materia, le procura energía, es su alma misma[38]. El carácter monumental de las visiones de Hildegard, como señaló Elisabeth Gössmann[39], le conceden un tono sublime que induce al asombro más que al placer, y no hay duda de que la visión entera está destinada a su comprensión. La legibilidad del mundo predomina en esta mística arcaica de la naturaleza. Así, por ejemplo, en la visión de la Trinidad (segunda visión de la segunda parte de *Scivias*), situada ante la piedra (5), Hildegard sostiene:

> Tres fuerzas hay en una piedra, tres en una llama y tres en una palabra. ¿Cuáles? En la piedra: húmedo vigor, consistencia tangible y fuego rutilante. El húmedo vigor para que no se disuelva ni se resquebraje; la consistencia tangible para que ofrezca morada y refugio; el fuego rutilante para que se temple y consolide hasta afianzarse. Este vigor húmedo representa al Padre, cuya virtud ni se agosta ni se consume; la consistencia tangible designa al Hijo, que, nacido de una virgen, pudo ser tocado y percibido; el fuego rutilante

> simboliza al Espíritu Santo, que ilustra y enciende los corazones de los fieles. ¿Qué quiere decir esto?
>
> Igual que el hombre cuyo cuerpo está en asiduo contacto con el húmedo vigor de la piedra cae enfermo y se enerva, aquel que, empujado por la zozobra de sus pensamientos, quiere mirar temerariamente al Padre, perece en la fe. Y así como los hombres, merced a la consistencia tangible de la piedra, edifican sus moradas para guardarse en ellas de sus enemigos, el Hijo de Dios, piedra angular verdadera, es la morada del pueblo fiel, su refugio frente a los espíritus malignos. Y lo mismo que el fuego rutilante ilumina las tinieblas y abrasa cuanto toca, así el Espíritu Santo ahuyenta la impiedad, el anublo de la iniquidad se lleva.
>
> Y así como estas tres fuerzas se hallan en una sola piedra, la Trinidad verdadera está en la Unidad verdadera[40].

La aproximación de Hildegard a la piedra es alegórica, como lo es toda interpretación del mundo en la Edad Media. La creación entera era susceptible de la exégesis alegórica, que se hallaba legitimada en la práctica exegética de la Biblia y en las antiguas tradiciones neoplatónicas. Tal y como formulaba Hugo de San Víctor: *Omnis creatura Deum loquitur, omnis natura hominem docet, omnis natura rationem parit, et nihil in universitate infecundum est* [Toda criatura habla de Dios, toda la naturaleza enseña al hombre, toda la naturaleza produce razón, y nada es infecundo en el universo][41]. La distinción artistotélica entre los reinos mineral, vegetal y animal, junto a la gradación de *vita seminalis, sensualis* y *rationalis*, sirvió de base para el estudio de la naturaleza: las piedras, como representantes del ámbito mineral, encontraban así su puesto junto a las plantas y los animales, constituyendo la ba-

se de la naturaleza en su simple «estar ahí» como seres inanimados. Los lapidarios medievales, ocupados como los bestiarios en glosar los significados, continuaron la antigua fitología de Teofrasto, Plinio y tantos otros. No es fácil encontrar en ellos algún testimonio de una experiencia contemplativa. En el estudio de Christel Meier acerca de las piedras preciosas y su interpretación alegórica se cita una frase del propio Hugo de San Víctor, extraída del séptimo libro de la *Eruditio didascalica*, en la que puede apreciarse un sentimiento admirativo por la belleza de las gemas: *Quid degemmis et lapidibus pretiosis narraran? Quorum non solum eficacia utilis, sed aspectos quoque mirabilis est*[42]

En todo caso, se trata de una apreciación fugaz. Al parecer, era la impresión cromática lo que generaba mayor atención. De entre todas las cualidades de las piedras —su forma, tamaño, peso, dureza o blandura, calor o frialdad, transparencia u opacidad—, era el color la más apreciada, debido probablemente a que, como pensaba Clemente de Alejandría, el color contenía el pneuma, condensando su dimensión espiritual[43]. Si las piedras preciosas merecieron un tratamiento especial, se debió a la correspondencia analógica establecida con las virtudes del alma, y a que ellas eran el material con el que habría de construirse la Jerusalén celestial. Pero no sólo se reconoce la espiritualidad de la materia, sino que se fijan relaciones entre lo inferior y lo superior, pues se concibe que sólo a partir de este diálogo es posible alcanzar el conocimiento perfecto.

En el *Liber de ascensu et descensu intellectus* (1305), Ramón Llull[44] recorre la escala de las criaturas comenzando por la piedra, a la que siguen la llama, la planta, el bruto, el hombre, el cielo, el ángel y Dios. En la distinción VII, al plantear las posibilidades de conocimiento del cielo, indica la necesidad de descender hasta la piedra. Todo el tratado está dominado

por la idea de un conocimiento que no puede avanzar si no es a través del descenso, que paradójicamente constituye la única forma de ascender. Pero esto no sería sólo característico de esta obra; por el contrario, tal y como ha mostrado Amador Vega, todo el pensamiento luliano reposa en una estructura cuaternaria en la que el ascenso —de lo sensible/sensible a lo sensible/inteligible y a lo inteligible/inteligible— se encuentra continuado por el descenso de lo inteligible a lo sensible, cuarta y última etapa[45]. Sólo la percepción y la imaginación de la piedra permiten el conocimiento del cielo, cuyo obrar es semejante al de la piedra. De lo que se trata no es de captar las formas exteriores, sino de entender las leyes que rigen la naturaleza (la *natura naturans*) a través de la percepción sensitiva, de la imaginación y del entendimiento, en un recorrido que también se caracteriza por un continuo movimiento de ascenso y descenso: de los sentidos al entendimiento y del entendimiento a los sentidos, pasando por la imaginación.

5

La tradición mística medieval, la alquimia, la astrología, Paracelso, Weigel, Franck, Schwenckfeld confluyen en la prodigiosa obra de Jacob Böhme, visionario al igual que Hildegard von Bingen o Emmanuel Swedenborg, puente entre la Edad Media y el romanticismo[46]. *Aurora*, su primera obra surgida de la revelación y en la que se encuentran los gérmenes de todo su cosmos doctrinal, es un canto a la creación, en el que una y otra vez se afirma que a Dios sólo se puede llegar a través de la naturaleza[47]. La comprensión del problema del mal constituye el mayor escollo de su obra, que solventa a menudo con la oscuridad propia de la paradoja. Por medio de un lenguaje poten te que en muchas ocasiones ha sido criticado por excesivamente literal, y dentro de una estructura repetitiva que produce a menudo una sensación caótica, Böhme nos introduce en las visiones cosmológicas del Génesis.

Como todo visionario, alerta acerca de la imposibilidad de ver a través de los ojos físicos. Sólo los ojos espirituales alcanzan a vislumbrar el *centro* donde está Dios; del mismo modo, sólo un cambio en la orientación de la mirada puede permitir desterrar el cuerpo viejo para iluminar el nuevo. Materia y espíritu están tan íntimamente unidos que en ocasiones no resulta posible distinguirlos. Algunos ejemplos servirán para mostrar la distancia que Böhme mantiene con respecto a la tradición medieval, pues aun participando de las mismas ideas esenciales, su expresión le conduce a terrenos ni siquiera sospechados en la época anterior.

Aurora comienza con la advertencia de que el recorrido de la escala de las criaturas nos conduce delante de Dios, disolviendo ya en las primeras líneas la imposibilidad de ver lo invisible:

> Wiewohl Fleisch und Blut das göttliche Wesen nicht ergreifen kann, sondern der Geist, wenn er von Gott erleuchtet und angezündet wird, so man aber will von Gott reden, was Gott sei, so muss man fleissig erwagen die Kräfte in der Natur, dazu die ganze Schöpfung, Himmel und Erden, sowohl Sternen und Elementa und die Kreaturen, so aus denselben sind herkommen, sowohl auch die heiligen Engel, Teufel und Menschen, auch Himmel und Hölle (1,1).
>
> [Por más que la divina esencia no la puedan captar la carne y la sangre sino el espíritu cuando es iluminado e inflamado de Dios, si se quiere hablar de Dios, de qué sea Dios, hay que aplicarse a considerar las fuerzas en la Naturaleza. Para ello (hay que contemplar) la creación entera, cielo y tierra, así como las estrellas y los elementos y las criaturas que de los mismos procedieron, como también los santos ángeles, el demonio y los hombres, y el cielo y el infierno].

Esta consideración, que se halla en consonancia con la tradición medieval, adquiere una inusitada intensidad al dar entrada a la idea de la naturaleza como cuerpo de Dios:

> Allein in dem Hl. Geiste, der in Gott ist und auch in der ganzen Natur, daraus alie Dinge worden sind, kannst Du forschen bis in den ganzen Leib Gottes, welcher ist die Natur, sowohl auch bis in die heilige Trinität; denn der Hl. Geist gehet von der heiligen Trinität aus und herrschet in dem ganzen Leibe Gottes, das ist in der ganzen Natur (II, 12).
>
> [Sólo en el Espíritu Santo que está en Dios, y también en la entera Naturaleza de la que fueron (hechas) todas las cosas, puedes investigar hasta el entero cuerpo de Dios que es la Naturaleza, e incluso hasta la Santa Trinidad, pues el Espíritu Santo sale de la Santa Trinidad y domina en el cuerpo entero de Dios, es decir, en toda la Naturaleza].

Alexander Koyré ya advirtió acerca del riesgo de considerar a Böhme un panteísta, lo que no sería sino un error interpretativo, puesto que, a pesar de lo que a primera vista pueda parecer, el teósofo no identifica a Dios con la naturaleza[48]. La negación de la lejanía de Dios para, por el contrario, situarnos en la más absoluta proximidad no implica en ningún momento su confusión. En la naturaleza, los contrarios, el bien y el mal, la vida y la muerte, la materia y el espíritu, están juntos, y sólo de la orientación de la mirada depende la visión de su divinidad:

> So du aber im Geiste durchbrichst durch den Tod des Fleisches, so siehest du den verborgenen Gott. Gleichwie das Mark in den Beinen durchbricht und gibt dem Fleische Kraft und Stärke, und das Fleisch kann doch nicht das Mark ergreifen, sondern nur sei-

> ne Kraft, also auch kannst die verborgene Gottheit nicht im Fleische sehen, sondern du emphähest seine Kraft und verstehest darinnen, dass Gott in dir wohnet (xxi, 65).
>
> Nun aber stehet in beiden, in der Erden und auch in deinem Fleische das Licht der klaren Gottheit verborgen und bricht durch, und gebäret ihm einen Leib nach je des Leibes Art dem Menschenn nach seinem Leibe und der Erden nach ihrem Leibe; denn wie die Mutter ist, so wird auch das Kind. Des Menschen Kind ist die Seele, sie wird aus der siderischen Geburt aus dem Fleische geboren; und der Erden Kind sind Gras, Kraut, Bäume, Silber, Gold, allerlei Erz (xxi, 70).
>
> [Pero si atraviesas en espíritu la muerte de la carne, ves al Dios oculto. Igual que la médula irrumpe en los huesos y le da fuerza y robustez a la carne, aunque la carne no pueda coger la médula sino sólo su fuerza, así tampoco puedes ver en carne a la Divinidad oculta, sino que recibes su fuerza y en ella entiendes que Dios te inhabita].
>
> [Ahora bien, en entrambos, en la tierra y también en tu carne, está oculta la luz de la clara Divinidad e irrumpe y le alumbra un cuerpo, según la especie de cada cuerpo, al hombre según su cuerpo y a la tierra según su cuerpo, pues como es la madre así también resulta el niño. El alma es el crío del hombre, que nace del nacimiento sideral de la carne, y los críos de la tierra son la hierba, el arbusto, jos árboles, la plata, el oro y toda clase de minerales].

Una mirada no alentada por la vida es incapaz de contemplar la naturaleza transfigurada, y únicamente verá la corrom-

pida:

> Wenn du nun ansiehest die Sternen und die Tiere mit samt der Erden, so siehest du mit deinen leiblichen Augen nichts ais den alten Leib im zornigen Tode. Den Himmel kannst du mit deinem leiblichen Augen nicht sehen, denn die blaue Kugel, die du in der Höhe siehest, das ist nicht der Himmel, sondern es ist nur der alte Leib, den man billig die verderbte Natur heisset (xxv, 17).
>
> [Si contemplas ahora las estrellas y la hondura junto con toda la tierra, no ves con tus ojos corporales más que al viejo cuerpo que yace en la muerte airada. El cielo no puedes verlo con tus ojos corporales, pues la esfera azul que ves en lo alto eso no es el cielo, no es más que el viejo cuerpo que con razón se llama la Naturaleza corrompida].

Al igual que en el proceso alquímico, de lo que se trata es de alcanzar la visión de una realidad oculta, un centro invisible que se hace visible a través de la redención de la materia, que no es sino el desvelamiento de su espíritu. Una particular lectura del tema del nacimiento del hijo en el alma del Maestro Eckhart, con sus paradojas y aparentes contradicciones, parece desplegarse en el siguiente pasaje:

> Wenn du die Erde und Steine ansiehest, so musst du ja sagen, dass der Tod drinnen sei; hingegen must du auch sagen, dass ein Leben darinnen sei, sonst wüchse darinnen weder Gold noch Silber, auch weder Kraut noch Gras (xix, 57).
>
> Dass du aber wolltest sagen, es sei kein Leben in der Erden, so redest du blínd. Du siehest ja, dass Kraut und Gras daraus wáchset. Dass du aber wolltest sagen, sie hätte nur einerlei Geburt, so redest du

auch blind, denn das Kraut und Holz, das daraus wachst, ist nicht Erde. Auch so ist die Frucht auf dem Baume nicht Holz, auch so ist die Kraft der Frucht nicht Gott, sondern Gott ist im Centro der innersten Geburt in alien drei natürlichen Geburten verborgen und wird nicht erkannt ais nur im Geiste des Menschen. Auch so kann ihn die äusserliche Geburt in der Frucht nicht fassen oder halten, sondern er hált die ausserste Geburt der Frucht und formieret sie (XIX, 65).

[Si miras la tierra y las piedras, tienes que decir que sí, que allí dentro está la muerte. Al contrario, has de decir también que allí dentro hay una vida, pues de otro modo, de allí no crecería ni oro ni plata ni hierbas ni plantas].

[Y si quisieses decir que en la tierra no hay ninguna vida, hablarías a ciegas, pues que ves que de ella crecen hierba y rastrojo. Y si quisieses decir que no tiene más que una clase de nacimiento, también hablarías a ciegas porque la hierba y la madera que de ella crece no es tierra, ni el fruto que del árbol pende es madera, ni es Dios la fuerza del fruto, sino que Dios está oculto en el centro en el más interior nacimiento, en los tres nacimientos naturales, y no es conocido más que en el espíritu del hombre. Tampoco el nacimiento exterior puede concebirlo o mantenerlo en el fruto, sino que es El quien mantiene el nacimiento más exterior del fruto, y lo forma].

La *desocultación* de Dios no sucede de una vez por todas: cada vez que se pierde la mirada espiritual, el cuerpo viejo emerge de nuevo. El propio Böhme confiesa que en ocasiones él mismo es incapaz de comprender su propia obra. La certeza con la que expresa el misterio de la naturaleza no es

óbice para que en muchas ocasiones la oscuridad cubra sus palabras, del mismo modo que también sabe ver la parte nocturna de la naturaleza.

Retornemos ahora a la meditación ante la piedra de Roger Caillois y al lenguaje de las piedras de André Bretón. La visión es una tentación para ambos, como la legibilidad del mundo continúa siendo una necesidad. Esta inquietud proviene quizá, como quiere Hans Blumenberg, de una exigencia de significado más allá de lo razonable, aunque desde otra perspectiva apuntaría a la verdad que contiene la persistencia de la metáfora. El universo y la naturaleza pueden ser leídos porque, en efecto, poseen un significado. Y ante las obras de la naturaleza, por ejemplo una piedra, incluso en el siglo xx fue posible sentir la fascinación que descansa sobre una tradición sagrada semiolvidada, aunque todavía palpitante en gestos como los que nos ha transmitido el surrealismo.

IV. La zona intermedia, el cielo estrellado y la pintura meditativa

En un texto publicado en *Le regard éloigné* (1983) acerca del artista surrealista Max Ernst, Claude Lévi-Strauss calificó su obra de «pintura meditativa». Partiendo de la idea de la pasividad del creador que Ernst expusiera en *Qu'est-ce que le surréalisme* en 1934, el antropólogo dio entrada al concepto de «zona intermedia», lo que le permitió propiciar un encuentro insospechado: el del propio Ernst con el fenomenólogo Merleau-Ponty y el iranólogo Henry Corbin, un encuentro quizá tan sorprendente como el de los objetos de Lautréamont —el paraguas, la máquina de coser y la mesa de disección—, cuya absoluta lógica significativa había desentrañado párrafos atrás. El pasaje es el siguiente:

> De ce besoin, Max Ernst precise aussi la nature en anticipant, cette fois, des réflexions de Merleau-Ponty; car tous deux situent les réussites de la peinture quand celle-ci transgresse la frontiére entre le monde extérieur et le monde intérieur, et donne accès à cette zone intermédiaire —*mundus imaginalis* de l'ancienne philosophie iranienne tel que l'a décrit Henry Corbin — où, écrit Max Ernst, «l'artiste évolue librement, hardiment, en toute spontanéité», la commissure se révélant alors plus réelle que les deux parties, physique et psychique, que la tradition philosophique et le bon sens banal la vouaeint seulement à unir[1].

> [Max Ernst precisa asimismo la naturaleza de dicha necesidad, anticipando esta vez reflexiones de Merleau-Ponty; pues ambos consideran logros de la pintura el que ésta transgreda la frontera entre el mundo exterior y el interior, proporcionando acceso a esa zona intermedia —*mundus imaginalis* de la antigua filosofía iraniana, tal como ha sido descrito por Henry Corbin— en la que, escribe Max Ernst, «el artista evoluciona libremente, de manera atrevida, con total espontaneidad, revelándose entonces la comisura como más real que esas dos partes, física y psíquica, destinadas exclusivamente a ser unidas por la tradición filosófica y el vulgar buen sentido].

Convocar estos tres nombres en tan breve espacio y aparentemente con tan escasa relación entre unos y otros podría responder a una necesidad de acumulación significativa para despejar rápidamente una cuestión tan compleja como es la de la denominada «zona intermedia». En cualquier caso, no es posible ignorar el carácter intensamente metafísico que la zona intermedia presenta en la hermenéutica de Corbin y que él denominó *mundus imaginalis*: un mundo que se sitúa entre el cielo, entendido como un «absoluto más allá» o puro espíritu no manifestado, y la tierra, lugar de los sentidos y de la materia. En cambio, dicha zona intermedia carece de ese aspecto tanto en Ernst como en Merleau-Ponty, para quienes se trata del lugar entre la interioridad y la exterioridad, entre lo psíquico y lo físico. Posiblemente la potencia de la expresión acuñada por Corbin indujo a Lévi-Strauss a introducirla en este contexto, como un modo de ofrecer una mayor visibilidad al espacio intersticial. Si de Corbin no cita ninguna obra en particular, probablemente porque el *mundus imaginalis* es el tema recurrente en toda la obra del iranólogo, tampoco lo hace con Merleau-Ponty, quizás también porque su

obra filosófica destaca por su atención al intermundo. Las reflexiones de Max Ernst, citado en una ocasión en *L'oeil et l'esprit*, parecen estar presentes en el discurso de Merleau-Ponty, por ejemplo en afirmaciones como ésta: «Je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer»[2] («Creo que el pintor debe ser atravesado por el universo y no querer atravesarlo»), en la que se alude a la pasividad del creador y con ella a esa *salida* de sí en la que «el espíritu sale por los ojos»:

> Restons dans le visible au sens étroit et prosaïque: le peintre, quel qu'il soit, *pendant qu'il peint*, pratique une théorie magique de la visión. Il lui faut bien admettre que les choses passent en lui ou que, selon le dilemme sarcastique de Malebranche, l'esprit sort par les yeux pour aller se promener dans les choses, puisqu'il ne cesse d'ajuster sur elles sa voyance[3].
>
> [Permanezcamos en lo visible en el sentido estrecho y prosaico: el pintor, sea quien sea, *mientras pinta*, practica una teoría mágica de la visión. Tiene que admitir que las cosas pasan en él o que, según el dilema sarcástico de Malebranche, el espíritu sale por los ojos para irse a pasear en las cosas, puesto que no cesa de ajustar sobre ellas su videncia].

«Las cosas suceden en él», o «el espíritu sale por los ojos»: en estas expresiones se manifiesta la hibridación de la zona intermedia, como en la expresión irania tan comentada por Henry Corbin según la cual «los espíritus se corporeizan y los cuerpos se espiritualizan»[4]. Un a idea importante en el texto de Lévi-Strauss es la que hace referencia al esfuerzo por conquistar ese espacio intermedio, que en el caso de Max Ernst procedería de procedimientos pacientemente concebidos (*collage, frottage*)[5], por lo que concluye que la pintura continúa

siendo en este artista surrealista lo que lúe en la Edad Media: un trabajo escrupuloso, precedido de un tiempo de ir flexión, de ejercicio y de duda. El texto de Lévi-Strauss termina citando aquellas obras de Ernst que mejor mostrarían imágenes procedentes de la zona intermedia, desde un estado de pasividad y de meditación, como sus paisajes imaginarios, las ciudadelas lejanas o los bosques, entre los que destacan las pinturas que decoraron la casa de los Eluard en Eaubonne: «Enunciaciones lacónicas de símbolos que se dirían perdidos como los frescos hopi de Awatowi» **[16]**.



16. Max Ernst, *Frescos de la casa de Paul Eluard en Eaubonne* (1923)

El texto de Claude Lévi-Strauss induce a una indagación de las dos cuestiones fundamentales: la zona intermedia y la pintura meditativa. Su carácter de presentación para un catálogo de Max Ernst que nunca llegó a publicarse obligaba a la concisión. Al leer dicho texto se experimenta la necesidad de desplegar esas cuestiones, de volver a reflexionar sobre ellas justamente en la dirección apuntada (que no es otra que la adoptada en este libro), la que confronta concepciones metafísicas propias de las culturas tradicionales con actitudes de un mundo secularizado como el surrealismo del siglo XX. Añadiremos un tercer elemento, el cielo estrellado, ya que, como veremos, constituye un claro signo del espacio intersticial en una naturaleza muerta de Picasso. Mediante la conjugación de estos tres elementos, la zona intermedia, el cielo estrellado y la pintura meditativa, esperamos una mejor comprensión del lugar en el que acontece la creación artística.

1

La hermenéutica proyectada por Henry Corbin sobre los textos iranios antiguos muestra una clara preocupación por detectar la realidad del *mundus imaginalis*, rechazando justamente por ello el calificativo de «imaginario», saturado de irrealidad en su acepción sartreana, o del *barzakh* según la terminología persa. Corbin comentó su posible ilustración en miniaturas de finales del siglo XIV en las que aparecen paisajes cuya naturaleza intensamente estilizada —las montañas, los árboles, las plantas— sugiere un carácter místico[6] **[17]**. Frente a la idea de la imaginación forjada a partir de la percepción y del mundo sensible como modelo de toda imagen, los textos analizados por Corbin, de clara raíz platónica, plantean justamente lo contrario: son las imágenes del *mundus imaginalis* las que confieren identidad por su semejanza a las formas de este mundo. La simbología tradicional se ha ocupado de este espacio que en la obra fundamental de Ma-

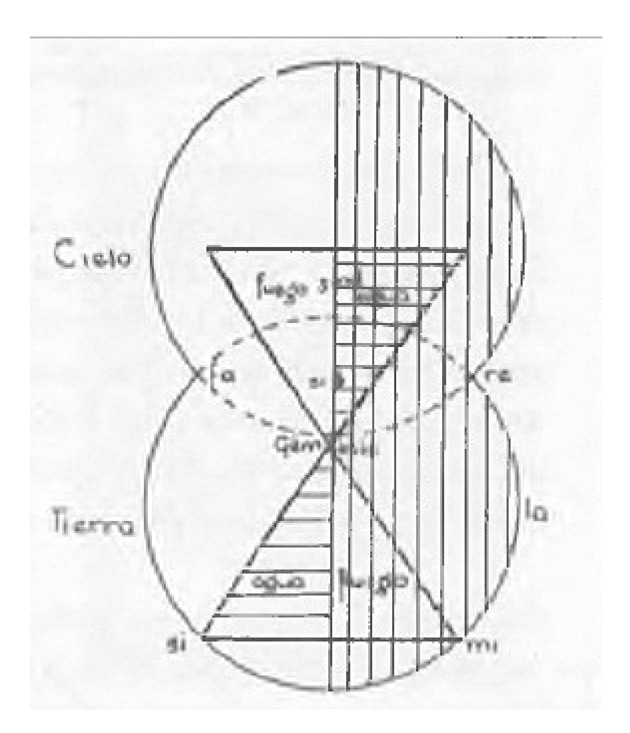
rius Schneider *El origen musical de los animales-símbolos* aparece como el resultado de la intersección de dos círculos, el cielo y la tierra, y por tanto adopta la forma de la mandorla, que no por azar constituye el lugar de la teofanía en todo el arte medieval[7] **[18]**. Schneider lo interpretó como el *lugar doble*, astrológicamente regido por el Géminis, y, por tanto, como el lugar de las inversiones. Su naturaleza dual se justifica por su participación en los dos mundos (el celestial y el terrenal), y su importancia decisiva al ser el único punto de contacto posible entre ambos, allí donde la comunicación se hace efectiva, de la que por ejemplo trataría el mito del Grial, cuyo castillo irrumpe en el paisaje cual una Jerusalén celestial: pura imagen simbólica ante la mirada atónita del héroe. Si la determinación del *mundus imaginalis* procede de fuentes iranias, eso no significa que no se pueda detectar su presencia en la cultura del Occidente medieval. En un texto de la primera mitad del siglo XII, en el *De administratione* del abad Suger de Saint Denis, se encuentra un pasaje en el que el gran fundador de la estética del gótico habla de una zona intermedia, relacionándola además con la meditación:

> Unde cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum de materialibus ad inmaterialia transferendo, honesta meditado insistere persuaderet; videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece, nec tota in coeli puritate demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri[8].
>
> [De ahí que, cuando la belleza multicolor de las gemas me ha requerido de mis cuidados exteriores fuera del deleite al encanto de la casa de Dios, y una seria

meditación me persuadiera a concentrarme trasladando la diversidad de las santas virtudes de lo material a lo inmaterial; entonces me parece verme a mí mismo viviendo en alguna extraña región del orbe de la tierra, que no está toda ni en el lodo de las tierras, ni toda ella permanece en la pureza del cielo, pero que por la gracia de Dios puede trasladar desde lo inferior a lo superior de un modo anagógico].



17. Paisaje místico. Manuscrito de una antología persa (1378)



18. Esquema de Marius Schneider

Este gran defensor de las imágenes, frente al iconoclasta san Bernardo, las justifica por su poder de trasladar (*transferendo*) de lo material a lo inmaterial (*de materialibus ab inmmaterialia*) a través del camino anagógico (anagogico more), y subraya que los colores de las piedras preciosas pueden inducirle a una seria meditación (*honesta meditatio*). Es en este punto cuando da entrada a la zona intermedia, pues la meditación sucede en ese lugar que no es ni el fango de la tierra (*terrarum faece*) ni la pureza del cielo (*coeli puritate*), esto es, en la extraña orilla del orbe de la tierra (*aliqua extranea orbis terrarum plaga*). El abad Suger lo concibe como un lugar «extraño» justamente porque no es ni una cosa ni otra, y destaca su carácter fronterizo al entenderlo como orilla (*plaga*). De este pasaje hay que poner de relevancia, además del mismo hecho de que está hablando del *mundus imaginalis*, el hecho de que sean las piedras preciosas las que induzcan a la meditación. No se trata aquí de la lectura a lo que está asociada la

meditación, como sucede por ejemplo en el caso de los ejercicios monásticos llevados a cabo por Guigo I el Cartujo[9], sino a la visión. Y es que, ciertamente, la meditación no es sólo el ejercicio de memoria y reflexión que debe seguir a la lectura, sino también a la visión de las imágenes. La relación estrecha entre el libro, la oración y la visión o meditación se muestra con toda nitidez en la pintura flamenca estudiada por Craig Harbison[10]. Por su parte, Jeffrey K. Hamburger ha demostrado que un manuscrito como los *Rothschild Canticles*, compuesto de textos e imágenes, constituía el perfecto material para la meditación[11]**[19]**.



19. *The Rothschild Canlicles*, fols. 103v-106 (*ca.* 1300)

En efecto, al menos la primera parte de este manuscrito se ordena en un folio verso que contiene un texto realizado a base de citas bíblicas y agustinianas en su mayor parte, y en un folio recto que muestra la miniatura. Se trata de imágenes que guardan una relación indudable con el texto, pero que construyen un discurso propio según una seriación y progresión que posee una lógica interna, y que desde un punto de

vista plástico consiste en conducir de la figuración narrativa a la abstracción simbólica, lo que de algún modo constituye un recorrido iniciático para el espectador, que pasa del relato expresado mediante figuras a los misterios invisibles aludidos a través de la geometría. Este libro, del tamaño reducido propio de los libros góticos, y concebido para uso privado, probablemente perteneciente a una abadesa, revela, según Hamburger, el nuevo estatuto alcanzado por la imagen en la cultura medieval, pues ya no se trata de una ilustración para analfabetos sino de una pintura teológica, es decir que las ideas teológicas encuentran plasmación en el lenguaje pictórico[12]. Si bien Hamburger distingue claramente los *Rothschild Canticles*, cuya función principal consistía en impulsar la meditación, y los manuscritos de Hildegard von Bingen, destinados fundamentalmente a atestiguar la experiencia visionaria de la mística renana —en especial el de Lucca, donde la visionaria se encuentra representada en todos los folios[13]—, no parece posible descartar la función meditativa y visionaria de muchas de sus miniaturas. En concreto, el manuscrito que contiene *Scivias*, el de Wiesbaden, resuelve muchas de sus visiones a partir de figuras intensamente geometrizadas, de tal modo que, como ya advirtiera Michael Evans, se trata de composiciones fundadas en diagramas[14]. Imágenes como las del cosmos, el coro de los ángeles o la Trinidad **[20, 21, 22]**, configuradas a partir de formas circulares u ovales, apuntan en esa dirección.



20. Hildegard von Bingen, *Scivias*, «Macrocosmos», fol. 14



21. Hildegard von Bingen, *Scivias*, «El coro de los ángeles», fol. 38



22. Hildegard von Bingen, *Scivias*, «Cristo en la Trinidad», fol. 47

Son formas de gran tradición en los Beatos, donde constituyen el marco para las teofanías, junto a la mandorla, figura en la que se resuelve la herida de Cristo y que en algunas miniaturas aparece desprendida del cuerpo para alcanzar pleno protagonismo[15] **[23]**. Esta «imagen abierta», según la expresión de George Didi-Hubermann[16], constituía el punto de concentración de la mirada de las místicas: el ojo debía penetrar en el in te rio r de la herida, lo que inducía a entrar en un estado meditativo, tal y como les sucedía a Lutgarda de Aywières o a Angela da Foligno. Según el testimonio de algunas de ellas, la meditación podía conducir a la visión de la pasión de Cristo, como relata Marguerite d'Oingt[17].



23. Salterio de Bonne de Luxemburgo, *La herida de Cristo / arma Christi* (1345)



24. Hildegard von Bingen, *Liber divinorum operum*, fol. lv (s. XIII)

Hildegard von Bingen es sacudida por la visión. En el manuscrito de Lucca, una pequeña ventana comunica el mundo terrenal, donde ella se encuentra acompañada de otros dos personajes, con el mundo visionario, que ocupa casi todo el folio **[24]**. De un modo implícito, se concede un mayor grado de realidad a la visión que al mundo «de lo real»: la celda, los instrumentos de escritura, etc.[18] Las dimensiones de la figura visionada triplican a la de la propia visionaria, y la miniatura muestra al espectador la imagen que se ha formado en

un lugar que, para retomar las palabras del abad Suger, no es ni el fango de la tierra ni la pureza del cielo. La visionaria ha sido trasladada a esa orilla a donde la miniatura espera a su vez trasladar al que la contempla. De entre todas las visiones de Hildegard destacaré una que presenta un carácter esencialmente celestial, pues se refiere a las estrellas. Se trata de la primera visión de la III parte de *Scivias*, que ella describió del modo siguiente:

> Vi entonces salir del secreto del que estaba sentado en el trono una gran estrella de mucho esplendor y belleza, y con ella multitud de centellas candentes, y junto a aquella estrella confluyendo todas en el austro, miraron al que estaba sentado en el trono como a un extraño, y alejándose de él quedaban absortas ante el aquilón en lugar de contemplarle a él. Pero en este alejamiento de su mirada, todas se extinguieron al instante convertidas en la negrura del carbón. Y he aquí que un viento turbulento nació de ellas y las arrojó del austro por detrás del que estaba sentado en el trono del aquilón, precipitándolas al abismo, de modo que ya no pude verlas más[19].



25. Hildegard von Bingen, *Scivias*, «Las estrellas extinguidas», fol. 123

La visión está animada por un movimiento que la miniatura no renunció a plasmar **[25]**, En cualquier caso, el artista decidió dedicar dos miniaturas a la visión: una referida al que estaba sentado en el trono, y otra dedicada a las estrellas que resultan en una imagen absolutamente nueva en la iconografía medieval, pues ellas son las únicas protagonistas. El efecto del alejamiento y la extinción, y la caída en el abismo, fue lo-

grado al transformar el dorado de las estrellas situadas en la parte superior en la negrura de las situadas en la parte inferior. La caída de las estrellas es un tema apocalíptico (Ap 6, 13; Ap 8, 10-12; Ap 9, 1; Ap 12, 1-4). Como ha estudiado Friedrich Ohly, los cuerpos celestes sirvieron en la Edad Media como metáforas para aludir al cambio de edades y de tiempos, desde el paso del día a la noche hasta el paso del principio al fin de los tiempos. La caída de las estrellas constituyó asimismo una clara proyección en lo cósmico de la perturbación de las relaciones entre los hombres y Dios[20]. En las visiones de Hildegard las estrellas aparecen con gran frecuencia. En la miniatura que ilustra la primera visión de *Scivias*, la mística no alude a ellas, pero el miniaturista las incluyó sobre un fondo azul, y en la representación compiten con los ojos de la figura sembrada de ojos (I, 1, 4). En otras ocasiones, la mística ve «muchísimas estrellas» (I, 2). Cuando asiste a la creación del mundo, ve aparecer en medio de las tinieblas «tres grandes estrellas unidas en su fulgor, y después de éstas, otras muchas, pequeñas y grandes, brillando con mucho resplandor…» (II, 1)[21]. El Génesis suele ser la referencia principal para las representaciones de cielos estrellados en el arte medieval, como sucede en el caso de la miniatura de la *Historia scholastica* del teólogo francés del siglo XII Pedro Comestor, donde las estrellas inundan todo el fondo del cuarto día de la creación además de rodear el cosmos en círculo **[26]**[22]. André Grabar, en un estudio sobre la iconografía del cielo en la Antigüedad y en la Edad Media, distinguió entre el cielo visible, es decir, la bóveda del firmamento con sus astros, y el cielo invisible, allí donde habita Dios, y señaló dos maneras distintas de representación, la que él denominó «óptica» y la «científico-simbólica». Comenta una miniatura extraordinaria de un manuscrito griego del siglo XII en la que el reino de los cielos adquiere visibilidad gracias a que unos

ángeles descorren unas cortinas en las que se han representado los astros celestiales, es decir, el cielo visible, de tal modo que es justamente el cielo visible el que oculta al invisible **[27]**, En cambio, en otro manuscrito griego se muestra un pedazo de cielo estrellado habitado por la figura divina, de modo que se busca la coincidencia entre ambos cielos, o bien significar el invisible a través del visible[23] **[28]**, al igual que en el mosaico del ábside de la iglesia de San Apolinar in Classe de Rávena (c. 550), donde una gigantesca cruz de oro repleta de piedras preciosas de color verde se sitúa ante el azul profundo de la eternidad en que resplandecen 99 estrellas rodeado todo ello por un anillo púrpura. Las letras alfa y omega flanquean cada brazo; sobre la cruz puede leerse «Ichtys», y a los pies, «Salus Mundi» **[29]**. Wolfram von den Steinen la calificó de «cruz cósmica», pues en ella se manifiesta con toda claridad la unión de lo humano y lo divino, de la tierra y el cielo, del principio y del fin[24].



26. Petrus Comestor, *Historia scholastica*, fol. 8 (s. XV)



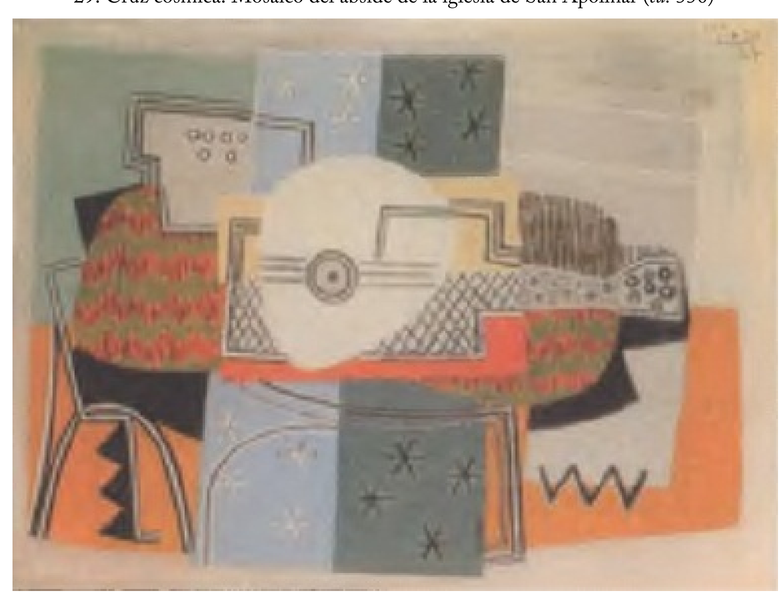
27. *Sermones de Juan Kokkinnobaphos*, fol. 162



28. Salterio griego, fol. 368 (1066)



29. Cruz cósmica. Mosaico del ábside de la iglesia de San Apolinar (*ca.* 550)



30. Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con guitarra* (1924)

2

Si en la Antigüedad el objeto de representación natural era el cielo visible, en la Edad Media de lo que se trata es de que el invisible adquiera visibilidad. Es esa tradición medieval que intenta representar el cielo invisible a partir de elementos visibles como las estrellas, por ejemplo, lo que provoca que, al contemplar la obra *Naturaleza muerta con guitarra* de Picasso, conservada en el Museo Stedelijk de Amsterdam, de inmediato se experimente una extraña sensación de contacto con lo sagrado **[30]**. Este óleo, realizado en 1924 en Juan-les-Pins[25], muestra un elevado grado de abstracción comparada con otras de esos mismos años. En dibujos de pequeño formato como *Naturaleza muerta: frutero y guitarra* (óleo y lápiz sobre papel), puede reconocerse la mesa con ambos objetos, y un espacio con un fondo resuelto en franjas de colores animadas por lineas en zigzag, cuya parte inferior identificamos con un suelo y la superior con unas estrellas que identificamos con un cielo **[31]**. La mesa con el frutero y la guitarra se relaciona con una gran forma oval rayada y negra que se repite parcialmente a cada lado enmarcando la escena. Es instructivo comparar esta obra con *Naturaleza muerta con mandolina sobre una mesa* (acuarela y lápiz), en la que parecen recrearse los mismos elementos que en el dibujo anterior, pero recolocados **[32]**, Ahora, en lugar de ver frontalmente la mesa, la vemos aparentemente desde arriba, y desde esa vista aérea la ilusión del espacio ya ha sido completamente destruida para convertirse en un cuadrado dividido a su vez en cuatro zonas, que de algún modo se sitúa sobre el gran óvalo azul, auténtico recipiente de todo el conjunto. De un dibujo a otro se percibe una reestructuración de los elementos y, si bien con variantes, se tiene la sensación de «estar ante lo mismo». En dicha reestructuración los colores se han desplazado: por ejemplo, el verde que en el óleo caracterizaba la mesa, en la acuarela se ha trasladado a una de las zonas del cuadrado. Y

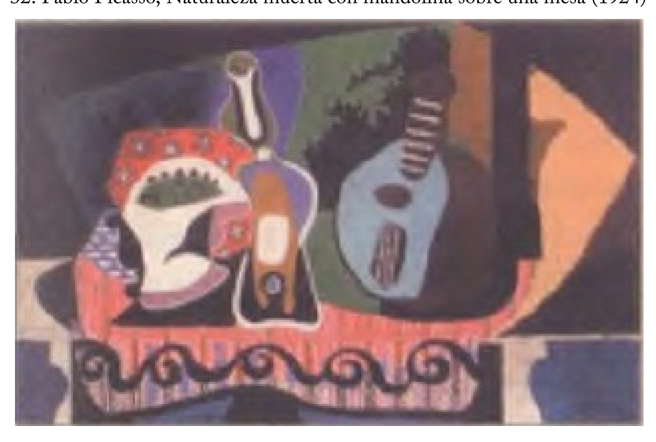
las estrellas, que en el primer dibujo estaban dispersas sugiriendo la idea de cielo (el visible), se hallan ahora reunidas en un triángulo, lo que apunta a una idea más abstracta del cielo[26]. Si pasamos a los grandes formatos, se comprobará que la *Naturaleza* del Stedelijk es a su vez una versión más abstracta que la *Naturaleza muerta con mandolina* de la National Gallery de Irlanda, en la que la mesa está colocada en un primer plano **[33]**, o la *Mandolina y guitarra* del Guggenheim de Nueva York, que sitúa la mesa en una habitación con una ventana abierta que da a un balcón, motivo que se repite especularmente en la parte inferior de la mesa[27] **[34]**. Estas naturalezas muertas, clasificadas por los historiadores del arte como un cubismo tardío, funcionan como enigmas —«parábolas», las llamaba Picasso—, desafiando al espectador a descifrarlas. Interesa aquí sólo el motivo de las estrellas, a las que hemos visto pasar del cielo a su encierro en una figura geométrica, o a su banalización como figura ornamental sobre un mantel. Picasso las introdujo asimismo en uno de los dibujos para el decorado del ballet *Mercure*, «La noche», también de 1924, y según su biógrafo, John Richardson, el pintor se inspiró en los signos del zodíaco que tenía en su estudio Elisabeth Polunin, la escenógrafa de *Mercure*[28] **[35]**, La serie de constelaciones de Juan-les-Pins, del mismo año, son un claro testimonio de la atención de Picasso por las estrellas **[36]**, En estos dibujos geométricos, los puntos, o sea las estrellas, están unidos por líneas para formar figuras, y es así como emergen los instrumentos musicales, que según Richardson podrían relacionarse con la idea pitagórica de la música de las esferas, conocida por Picasso[29]. La aparición de figuras en la bóveda celestial nocturna fue interpretada por E. H. Gombrich como semejante a la visión de las escenas de batalla en las grietas de un muro, lo que lo condujo a situar en ese tipo de proyecciones los orígenes de la obra de arte[30]. Todo este con-

junto de obras al que se ha aludido, emparentadas por el motivo de las estrellas, indican que en los años veinte se impusieron al artista esas formas astrales; entre ellas, la *Naturaleza* de Stedelijk es el ejemplo más depurado de la integración de un motivo tradicional en una pintura moderna.



31. Pablo Picasso, Naturaleza muerta: frutero y guitarra (1924)

32. Pablo Picasso, Naturaleza muerta con mandolina sobre una mesa (1924)



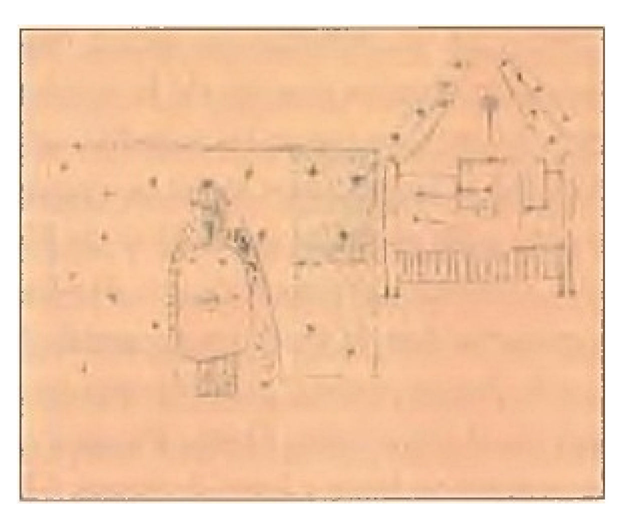
33. Pablo Picasso, Naturaleza muerta con mandolina (1924)



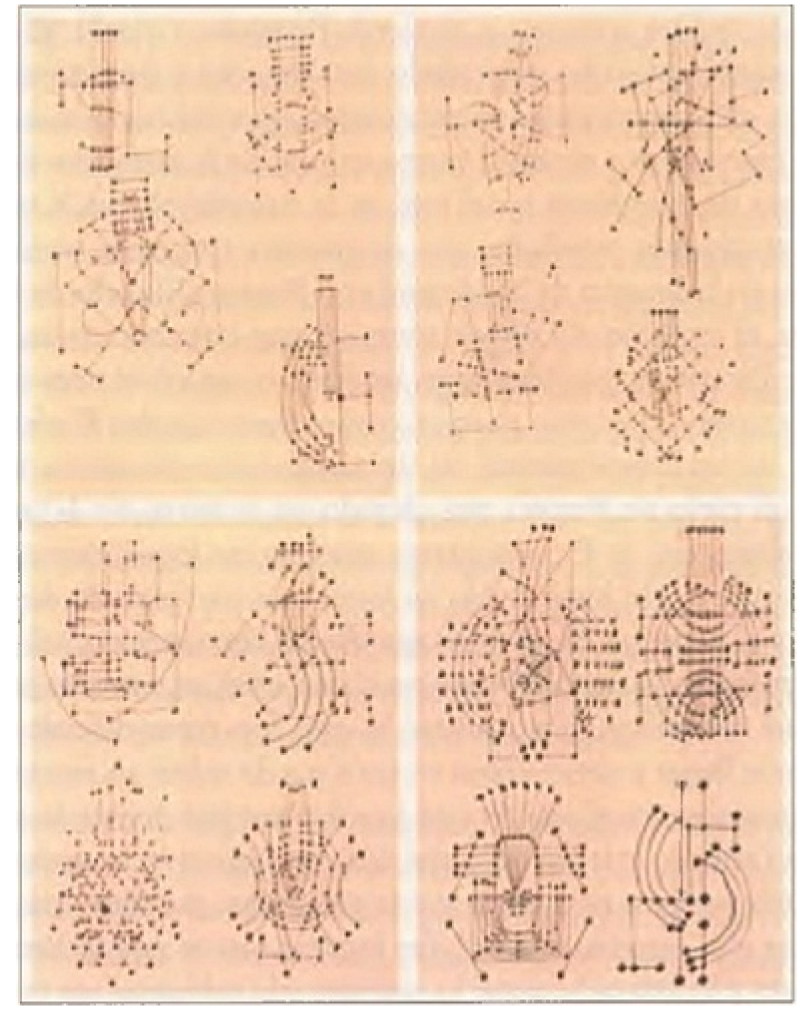
34. Pablo Picasso, Mandolina y guitarra (1924)

El carácter tradicional de las estrellas de dicha *Naturaleza* se presenta con toda nitidez si las comparamos con las de la miniatura de la visión de Hildegard von Bingen. En ambos casos, las estrellas son vistas en su doble faz, esto es, en su claridad y resplandor, y en su oscuridad y negrura. La duplicidad no afecta sólo a las estrellas en el óleo de Picasso, sino que hay otros elementos dobles, reflejados o invertidos, como los círculos que vuelven a repetirse en la guitarra/pez, la línea en zigzag de la derecha que aparece en la izquierda, o la franja verde y naranja que se encuentra tanto en el lado derecho como en el izquierdo. Decía Picasso que la pintura tiene que ver con la poesía porque se hace a base de rimas («Les rimes plastiques sont des formes qui résonnent entre elles, répondent à d'autres formes, ou à l'espace qui les entoure…», recuerda Françoise Gilot[31]). El cuadro se construye según un arriba y un abajo, una derecha y una izquierda, y en cada una de esas cuatro zonas se encuentran las resonancias que permiten el diálogo entre unas y otras. El punto central de la composición se sitúa en el agujero de la guitarra o del pez, en la mancha blanca. Y, sobre todo, destaca el rectángulo estrellado, que se presenta como un trozo de cielo, al igual que en la imagen de Hildegard von Bingen. El cielo de Hildegard es, sin duda, el invisible, allí donde mora «el que está sentado

en el trono». El cielo de Picasso es, posiblemente, también el invisible, pero no porque en él se encuentre Dios sino porque, como dijera Anselm Kiefer, el «cielo es el trozo de un conocimiento de un antiguo conocimiento interior»[32]. Asimismo, el cielo de Picasso está clavado en la tierra, en la mesa, en el pez. Esta Naturaleza de Picasso parece mostrar ese lugar intersticial entre el cielo y la tierra, ese lugar doble en tanto que participa de dos mundos, el interior y el exterior. En el texto que André Bretón le dedicó en el primer número de la revista *Minotaure* en el año 1933, se resaltaba justamente la capacidad del pintor para mostrar lo que con tanta dificultad y tanto trabajo puede llegar a verse: «Tout ce qu'il y a de subtil au monde, tout ce à quoi la connaissance n'accède que lourdement par degrès: le passage de l'inanimé à l'animé, de la vie objective à la vie subjective, les trois semblants de règnes, trouve ici sa plus surprenante résolution, parvient à sa plus mystérieuse, à sa plus sensible unité»[33]. Ese lugar al que se refiere Bretón, entre lo inanimado y lo animado, entre lo objetivo y lo subjetivo, ese tercer reino, no puede ser comprendido más que como la zona intermedia, allí donde ha hecho acto de presencia el cielo transfigurador del mundo terrenal.



35. Pablo Picasso, Estudio para el decorado y la construcción de La noche (1924)



36. Pablo Picasso, Cuatro estudios de guitarra (1924)

El *mundus imaginalis* de Henry Corbin no parece pues un lugar olvidado por la arreligiosidad del siglo XX, sino todo lo contrario: es la meta que los artistas logran alcanzar gracias a una depurada ascesis, que aunque no estuviera regulada por las prácticas comunitarias de una colectividad como, por ejemplo, la monástica, sí fue intensamente practicada. La revista *Documents* nos ha transmitido dos ejemplos de pintores, André Masson y Joan Miró —cuya amistad y vecindad en la rué Blomet de París en los años veinte son bien conocidas—,

estudiados respectivamente por Cari Einstein y Michel Leiris, cuya obra también revela ese reino misterioso. En el caso de Masson, Cari Einstein aludió a la alucinación como método propio de socavar la realidad para confrontarlo con las épocas en que las fuerzas religiosas aún estaban vivas.

Einstein se preocupa por fijar también las diferencias: mientras «lo imaginativo religioso», para utilizar su propia terminología, implicaba a toda la colectividad, «lo imaginativo actual» poseía un carácter subjetivo y constituía la parte «más móvil», «más mortal». Pero también advierte que en ambos casos, el del artista solitario del siglo XX y el de la comunidad religiosa de épocas pasadas, se produce el necesario olvido del yo para alcanzar el éxtasis, lo cual conduciría a un regreso a la infancia, a las capas mitológicas y al arcaísmo. Al describir ya la obra de Masson en aquellos años percibe una disminución de la distancia entre el sujeto y el objeto, como ocurre en los procesos de totemismo en los que el individuo se aniquila para convertirse en el animal. Creo que dichos procesos suceden precisamente en la zona intermedia, que es donde se originan los intercambios y las inversiones. Las identificaciones del hombre con las plantas, las estrellas y las piedras son denominadas «*training* extático», y es justamente aquello alcanzado por Masson y que le llevó, según el juicio crítico de Einstein, a la perfección artística. Lo que queda en el cuadro es el momento alucinatorio. Citaré el final del texto de Masson, pues me parece ejemplar en cuanto a su modo de comprender la zona intermedia:

> Los límites de los objetos han desaparecido. El hombre ya no observa. Vive en la órbita de los objetos convertidos en funciones psicológicas. La simultaneidad óptica ha sido sustituida por las analogías. Se podría hablar de anatomía mística. Discernimos los dinamismos de Masson en esta proyección de un drama

interior sobre la estructura de las cosas, proyección por medio de la cual se pueden unir formas opuestas en una sola función. Y antes que nada, lo que se retiene en esta metamorfosis es el drama de la transmutación. A veces la velocidad de las alucinaciones es tal que sólo se utilizan las líneas. En otros cuadros, las formas encuentran una defensa y evita ser destruido por el dinamismo de las alucinaciones. Pero nuestro objetivo no es un análisis de las formas. Más bien queremos definir estos cuadros como contracciones psicológicas en las que la velocidad alucinatoria se encuentra forzada a permanecer[34]

La desaparición de los limites objetuales indica el abandono de la estricta realidad objetiva y su integración en la interioridad del individuo, esto es, en su psicología. En ese espacio en el que ya no hay límite para los objetos, y por tanto tampoco para los sujetos, suceden las metamorfosis. La mirada interior del artista capta ese nuevo espacio que pasa a la tela según su capacidad de trasladar las alucinaciones. La cuestión fundamental consiste en que las alucinaciones han hecho visible dicho espacio. Naturalmente, el problema del artista consiste en fijarlo. Los escritos que se han conservado de Joan Miró ofrecen una clara idea de los modos en que podía alcanzarse lo que aquí se ha denominado alucinación[35]. Entre los métodos clásicos hay que considerar en primer lugar el ayuno, que en su caso era un hambre forzada por la pobreza, pero también está la absoluta necesidad de meditar, de esperar durante horas, días, meses, y a veces de forzar la inspiración, como decía Max Ernst, a base de conjugar materias diversas[36]. En el tex to que le dedicó Michel Leiris se habla de ascetismo, y el proceso de creación del artista es comparado a una práctica de vaciamiento tibetana según la cual se imagina un jardín y se colocan en él cada uno de los elemen-

tos propios que lo componen, para después írselos sustrayendo uno a uno hasta dejarlo completamente vacío. El vacío logrado por Miró le habría permitido la creación de un nuevo mundo, caracterizado en este sentido como el de Masson por un intenso arcaísmo[37]. El sistemático proceso de destrucción de la propia obra que emprendió Miró durante esos años y que Rémi Labrusse ha comparado recientemente con el *potlatch* estudiado por Marcel Mauss[38] insiste aún más, si cabe, en ese camino de aniquilación del yo que permite comparar ciertos procesos de creación artística con los procesos místicos que conocemos a través de los testimonios medievales y del Siglo de Oro, fundamentalmente. En un testimonio de 1957, Joan Miró habló de su experiencia de la realidad y con ella, de la zona intermedia:

> Realidad más profunda, irónica, que se burla de la que tenemos ante la vista; y sin embargo, es la misma. Sólo hay que iluminarla desde abajo, con un rayo de estrella.
>
> Entonces, todo se vuelve insólito, inestable, nítido, embrollado al mismo tiempo. Las formas se engendran al transformarse. Se intercambian y crean así la realidad de un universo de signos y de símbolos en el que las figuras pasan de un reino a otro, tocan con un pie las raíces, son raíces y van a perderse en la cabellera de las constelaciones.
>
> Es como una especie de lenguaje secreto, compuesto de fórmulas de encantamiento, y que es anterior a las palabras, del tiempo en que lo que los hombres imaginaban, presentían, era más verdadero, más real, que lo que veían. Era la única realidad[39]

Creo que la importancia de un testimonio como éste no puede pasar desapercibida en este contexto. El artista se abre

a una realidad más compleja que la física, la percibida con los ojos físicos. Una determinada iluminación, en la que entran en juego los ojos espirituales, interiores —como se los denominaba en la Edad Media—, permite verla en toda su complejidad. La facultad imaginativa descubre ese aspecto de la realidad en el que reside su cualidad insólita, allí donde se asiste a las metamorfosis a las que hemos aludido, a su engendramiento (toda experiencia visionaria es cosmológica porque se asiste al principio), a su intercambio. El universo se convierte en un universo de signos y símbolos, poblado por figuras «que pasan de un reino a otro». Miró emplea un lenguaje metafórico para construir una imagen, en este caso verbal: una figura une los dos reinos, la tierra, «que toca con un pie las raíces» como si fuera un árbol gigantesco, y el cielo, que en lugar de ser «copa del árbol» se ha transformado en «cabellera de constelaciones». El artista asiste al nacimiento de un mundo cifrado, imaginado, presentido.

El lenguaje tradicional que habla del cielo y de la tierra encuentra su equivalente en el moderno que fija los polos en la exterioridad y la interioridad, entre lo animado y lo inanimado, entre el sujeto y el objeto. Pero ambos comparten la necesidad de nombra r «lo que está en medio». Si la creación puede situarse en la zona intermedia como el espacio de la libertad, tal y como sostenía Max Ernst, la recepción de la obra tiene a su vez que transportar a ese reino de difícil visibilidad, de modo que podría suponerse tanto para el espectador de la Edad Media como para el del siglo xx un esfuerzo semejante. Pintura meditativa, pues, no sólo porque procede de un estado meditativo, sino también porque debería conducir a ese estado en quien la contempla.

V. La visión abierta del Grial en el mito y en la iconografía

La aparición del santo Grial cubierto por una tela de seda (*covers d'un blanc samit*) en la corte del rey Arturo genera entre los caballeros un acuciante deseo de ver. Así lo expresa Gauvain, que se lamenta de no haberlo podido «ver abiertamente» (*veoir apertement*) al estar cubierta «la verdadera semblanza» (*la vraie semblance*), y jura no retornar a la corte hasta haberlo «visto más abiertamente» (*veu plus apertement*) de lo que se había «mostrado» (*demostrez*) en la corte[1]. En este *roman*, *La Queste del Saint Graal*, escrito por un autor anónimo hacia 1225-1230, y concebido como el segundo libro del gran Lancelot en prosa (después del *Livre de Lancelot* y antes de *La Mort le Roi Artu*), el mito del Grial es elaborado y transformado a partir de un elemento concreto: la experiencia visionaria, pues efectivamente de lo que se trata ahora es de *ver* el Grial. Pero no es cuestión aquí de una simple percepción del objeto. Interesa muy particularmente la expresión «ver abiertamente», tan repetida a lo largo del *Lancelot*, que Alexandre Micha consideró una prueba de la unidad del ciclo, para definirla así: «Ver abiertamente es sin duda ver el Grial sin la tela que lo recubre, pero más allá de su "semblanza" material o inmaterial, puesto que también es una inmensa claridad comparable a la del sol, se trata de penetrar en los "grandes secretos"»[2]. La expresión es lo suficientemente enigmática y ambigua como para volver a preguntarnos por su significado, no sólo a partir de los diversos contextos en

los que se encuentra, sino también a través de sus posibles correlatos iconográficos.

1

En la obra que abre la poética del Grial, *Li Contes del Graal* de Chrétien de Troyes, casi medio siglo anterior a la *Queste*, el deseo del héroe, Perceval, consiste en saber «a quién se sirve con el Grial» y «por qué sangra la lanza»[3]. Este deseo de conocimiento está relacionado con la acción que se requiere del héroe en la aventura del castillo del Grial, que no es otra que «preguntar», lo que precisamente no hace Perceval, por lo que su silencio le será recriminado en tres ocasiones a lo largo del relato: primero por su prima, luego por la Doncella fea en la mula, y finalmente por su tío el ermitaño. Es este extraño personaje, probablemente salido de la mitología celta, quien llega a la corte de Arturo y critica duramente ante todos los caballeros el comportamiento de Perceval, causando su salida de la corte y la exigencia clara y consciente de «saber del Grial» según una forma de vida que ya claramente se manifiesta como una búsqueda. El silencio de Perceval es relacionado por los personajes que se lo recriminan con la muerte de su madre, abatida por el dolor de su marcha, y los efectos de él derivados con la no curación del Rey Tullido o Rey Pescador y la devastación de sus tierras. La insistencia en la pregunta no realizada de Perceval cobra tal valor que, en efecto, esa cuestión parece ser decisiva en la construcción del mito. Para Claude Lévi-Strauss, es definitoria de lo que él denominó el «mito percevaliano», que dentro de su comprensión binaria de la estructura mítica debía entenderse como la inversión del mito edípico: si en el mito percevaliano el héroe debe preguntar en el castillo del Grial, en el edípico ha de responder al enigma de la Esfinge. Son por tanto dos excesos invertidos los que caracterizan los comportamientos de ambos héroes, pues si uno mantiene un silencio excesivo, el otro

hace un uso desmesurado de la palabra, a lo que corresponde a su vez una actividad sexual opuesta. Al silencio corresponde la muerte de la madre; a la respuesta, en cambio, el abuso sexual de la madre fruto de un matrimonio incestuoso. Un movimiento inverso se dibuja en las acciones de ambos personajes: Edipo regresa a la casa de la madre; Perceval sale de la casa de la madre[4]. Un a miniatura del que Roger Sherman Loomis considerara el mejor de los manuscritos ilustrados de *Li Contes del Graal*[5] nos muestra en el primer folio una imagen en la que se sintetizan los versos iniciales del *roman* **[37]**. En dicha miniatura se observa una especial atención a la salida del héroe de la casa de su madre, al presentar dos momentos consecutivos del acontecimiento: en el registro superior tiene lugar la despedida; en el inferior, la madre aparece desmayada junto al puente. En la interpretación de Claude Lévi-Strauss el mito percevaliano es esencialmente un mito de comunicación en el que la pregunta del héroe restablecería la relación rota entre cielo y tierra. El castillo del Grial se alza en el camino del héroe como una respuesta[6]. Por ello, lo que el héroe debe hacer es formular la pregunta, que funciona como un puente de unión entre dos mundos. El interés de esta miniatura reside en la sintaxis que establece entre las diversas aventuras narradas en el texto: a la derecha del registro superior aparece la escena del encuentro de Perceval con los caballeros en el bosque; es este hecho lo que provocará su partida, pues, fascinado por el color y el resplandor de las armas, el joven no deseará sino la posesión de éstas, que, como le ha anunciado el caballero, encontrará en la corte del rey Arturo. Es en esta aventura inicial, la del encuentro de Perceval con la caballería, cuando encontramos en el texto de Chrétien la expresión «ver abiertamente». El joven oye de pronto un ruido espantoso, producido por el choque de las armas con las ramas del bosque, pero como no puede ver de dónde procede

el ruido, se asusta mucho y piensa que son diablos. Sólo cuando salen del bosque (*que du bois furent descovert*, V. 128) y «los ve abiertamente» (*et quant il les vis en apert*), se queda deslumbrado ante el espectáculo caballeresco: las lorigas relucientes, los yelmos claros y resplandecientes, el blanco y el bermejo reluciendo contra el sol, y el oro y el azur y plata... La miniatura trata precisamente de mostrar el efecto causado por la aparición repentina de lo que estaba oculto. La desvelación que supone el descubrimiento del misterio nos hace penetrar en el ámbito de lo sagrado, a lo que se ajusta la actitud del Perceval arrodillado, que cree estar ante ángeles o manifestaciones de la divinidad. En el *roman* de Chrétien, el camino iniciático de Perceval en los misterios de la caballería y del Grial se indica a través de lo que el héroe ve o le maravilla, e identifica acertada o erróneamente: maravillado ante el rojo (*vermeille* y *merveille*, en rima en el octosílabo pareado) del pabellón de la amiga del Orgulloso de la Landa; de las armas del Caballero Bermejo en la corte del rey Arturo, lo que le llevará a matarlo para quedarse con ellas (como se muestra en el registro inferior de la miniatura citada, ilus. 37); de la gota de sangre que brota de la blanca punta de hierro en el cortejo del Grial en el castillo del Rey Tullido, o de las gotas de sangre en la nieve que le recuerdan el rostro de su amiga Blancaflor. Que Perceval actúa estimulado por el impacto cromático de su percepción retinal, creo que de eso no hay ninguna duda. La pregunta que podemos formularnos es la siguiente: ¿pensó Chrétien en una percepción superior, es decir, en una visión abierta del Grial para su héroe? Al dejar inacabado el *roman*, es imposible conocer las intenciones del escritor de la Champaña. Pero quizá la comprensión del Grial como una experiencia visionaria estuviera ya presente en su elaboración del mito percevaliano. El énfasis en lo que ve el héroe, en sus reacciones ante los colores, parece indicar

que en esta primera elaboración del mito subyacía ya la posibilidad de su despliegue como mito visionario. En la aventura del castillo del Grial se especifica que el Grial apareció ante el Rey Tullido y Perceval completamente descubierto (*le graal trestot descovert*)[7], lo cual, siguiendo el paralelismo suscitado por el bosque descubierto en la aventura inicial (v. 128), tendría que sucederle la «visión abierta», y según la construcción analógica característica de la narrativa de Chrétien[8], nos situaría ahora, no ya ante la visión de una forma física, sino ante la de una forma de otro tipo de cualidad, en concreto, y como veremos en la posterior elaboración del mito, ante la visión de lo invisible. Sin embargo, la visión abierta no vuelve a aparecer en el *roman*, quedando reservada quizá para la segunda visita del héroe al castillo, que nunca fue escrita.



37. Chrétien de Troyes, *Li Contes del Graal*, «Perceval se despide de su madre», fol. 1 (s. XIV)

En una enigmática miniatura de otro manuscrito en el que se transmitieron *Li Contes* y las *Continuaciones*, ubicada fuera del texto tras la frase *Explicit li romans de Perchevaus*, aparece el Grial en forma de cáliz semicubierto por un velo que un hombre vestido con una túnica tiende a un ángel ante Perceval arrodillado, mientras otro personaje que sostiene una espada se dirige hacia la derecha de la imagen **[38]**[9].

Li Contes del Graal creó un intenso horizonte de expectativas entre el público de la época, lo que explica la intensidad creativa en torno al tema del Grial por parte de escritores no

sólo franceses sino también alemanes. El silencio del héroe continuó siendo el motivo central, sin cambios sustanciales, por ejemplo en las denominadas *Continuaciones*. La variante más significativa con respecto a la pregunta de Perceval se encuentra en la versión alemana del mito, el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, en la que el contenido de la banal pregunta de Chrétien («¿A quién se sirve el Grial?») es sustituido por uno de más profundo significado, cuya formulación pasa por una transformación del héroe, despertado al amor por el otro y a la compasión por el sufrimiento. El *Parzival* de Wolfram debe preguntar por la enfermedad del Rey Tullido (*oeheim, waz wirret dier?*)[10], lo que ya nos acerca a una de las aportaciones más destacadas del mito, la de Richard Wagner, que, como indicara Lévi-Strauss, sustituyó la actitud intelectual y filosófica ante el mundo, manifestada a través de la pregunta, por una puramente sentiente y emotiva, pues en su drama el héroe no tiene ya que preguntar, sino sentir. La herida de Anfortas es sentida por Parsifal en su costado después del beso de Kundry en el segundo acto, lo que le induce a gritar: *Die Wunde*, repentina conciencia iluminada por el dolor compartido, por el paso sin transición del amor erótico al amor por la humanidad[11].



38. El Grial semicubierto es entregado a un ángel, fol. 261 (s. XIII)

De la pregunta al sentimiento: ésa es la evolución del mito que Lévi-Strauss recorrió con amplia mirada desde Chrétien de Troyes a Richard Wagner. Hay sin embargo otro elemento que, como estamos tratando de mostrar, se hallaba implícito en el mito y habría de recibir un largo e intenso tratamiento: la visión. En uno de los primeros *romans* en prosa franceses, el *Perlesvaus* o *El Alto Libro del Grial* (*ca.* 1210)[12], fueron combinados los dos elementos, la pregunta y la visión, de modo que también desde esta perspectiva esta obra de autor

anónimo constituye un paso intermedio en la evolución del género literario[13], al conformar y repetir la tradición anterior introduciendo al mismo tiempo cambios significativos. Durante las primeras seis ramas, el protagonista, ahora llamado Perlesvaus, no aparece como portador de la acción, pues vive retirado en casa de su tío el ermitaño. Sólo se alude a él de forma reiterada como «el que no formuló la pregunta» en el castillo del Rey Pescador. La cita a Chrétien es evidente: el autor anónimo del *roman* en prosa escribe para un público supuestamente conocedor del *roman* anterior, un hecho frecuente en la literatura medieval, invadida por la intertextualidad y el principio cíclico. Pero si bien se mantiene la pregunta como un elemento indispensable en la recreación del mito, también es cierto que se da entrada a un nuevo comportamiento del héroe ante el cortejo del Grial: en esta escena, el jo ven no sólo ve el Grial, sino muchas otras cosas, o, para citar literalmente el texto, «le parece ver», lo cual indica que hemos pasado de la percepción física a la visión. Es Gauvain quien se encuentra ahora en el castillo, y al contemplar el Grial…

> le parece ver dentro una candela […] y ve la punta de la lanza de la que cae la sangre roja y le parece ver a dos ángeles que llevan dos candelabros de oro con candelas encendidas. […] Le parece ver tres ángeles allí donde antes sólo había visto dos y le parece ver en medio del Grial la forma de un niño. […] Mira hacia arriba y le parece ver el Grial en los aires. Y por encima cree ver un hombre crucificado con una lanza clavada en el costado[14].

Ya en *Li Contes* de Chrétien, Perceval no es el único portad o r de la acción, sino que en un momento determinado comparte la acción con Gauvain, lo que supuso que en algunos *romans* posteriores, como en las *Continuaciones* o en este mis-

mo *Perlesvaus*, también este caballero artúrico se viera involucrado en la búsqueda del Grial. En el citado pasaje de *Perlesvaus*, Gauvain es presa de la visión ante el estupor de los caballeros del castillo, que le miran desesperados mientras el héroe experimenta un auténtico rapto, un *excessus mentis* que le impide realizar aquello que debía hacer, esto es, preguntar. La actitud de Gauvain se asemeja mucho a la del *Perceval* de Chrétien ante las tres gotas de sangre en la nieve, capturado por la imagen y la imaginación, preso de un *penser* (pensar), pero también de un *muser* (quedarse embobado), según la ambigüedad característica del autor champañés[15]. La de Perceval es una *cogitado inmoderata*, si nos servimos de la expresión que define el amor cortés en el *De amore* de Andrés el Capellán, un pensamiento cortés en las palabras de Gauvain en el mismo *roman*. Pero si Perceval está volcado en el pensamiento desmesurado ocupado por el rostro de la amada, el Gauvain de *Perlesvaus* se «olvida» de preguntar, porque está viendo el misterio de la transubstanciación que acapara las discusiones teológicas de la época. Como ya puso de manifiesto William Roach, se plantea aquí «la presencia real» en el misterio eucarístico, un nuevo contenido añadido al mito del Grial desde su cristianización en la obra de Robert de Boron (finales del s. XII), quien sirviéndose de los Evangelios apócrifos se remontó a los orígenes del Grial[16]. En su *Estoire*[17], el Grial es el santo vaso en el que José de Arimatea recogió la sangre de Cristo, tal y como muestra la miniatura de una crucifixión copiada de otra debida al Maestro Boucicaut, en la que este personaje aparece minúsculo y cuyo nombre se encuentra citado en las primeras líneas del texto[18]**[39]**. Si bien la visión de Gauvain en el *Perlesvaus* supone un claro obstáculo para la realización de la pregunta, eso no significa que se pueda deducir una condena de la experiencia visionaria. En

la rama IX, el rey Artús llega al Castillo del Grial y la visión se plantea del siguiente modo:

> Luego comenzaron el servicio muy santísimo y muy glorioso. La historia nos atestigua que en aquel tiempo no había en la tierra del rey Artús ningún cáliz. El Graal se apareció en el misterio de la misa según cinco maneras que no se deben decir, pues nadie debe revelar abiertamente (*apertement*) las cosas secretas del sacramento, salvo aquel a quien Dios ha concedido la gracia. El rey Artús contempló todas las transformaciones (*muances*). La última fue la forma de cáliz, y el ermitaño que cantaba misa encontró una carta encima de la tela, y las letras que decían que Dios quería que su cuerpo fuera consagrado en aquel vaso y que aquello fuera rememorado[19].



39. *La Queste del Saint Graal*, «Crucifixión y José de Arimatea», fol. 520 (ca. 1460)

Como señala Richard Barber al comentar este pasaje, «el hecho de que en la transfiguración final el Grial aparezca bajo la forma de cáliz confirma que no puede haber sido un cáliz desde el principio», lo que hace derivar de la indecisión del Grial como plato o cuenco donde comió Jesús en la Ultima Cena y el cáliz donde se vertió su sangre[20]. La relación entre ambos episodios, la Ultima Cena y la sangre recogida en la crucifixión, y la misa se manifiesta claramente en algunas miniaturas, por ejemplo en la que plasmó la visión sexta de la segunda parte del *Scivias* de Hildegard von Bingen, de finales del siglo XII **[40]**, o la de un misal carmelita muy pos-

terior, de 1393 **[41]**. En efecto, en *Li Contes*, Chrétien nunca pudo concebir el Grial como un cáliz, sino como un recipiente, pues el ermitaño sostiene que no «contenía salmón ni lamprea» sino una hostia, por lo que el Grial era algo «muy santo», siendo ésta la primera y única vez en que el objeto recibe en este *roman* dicho calificativo[21]. La acepción también se encuentra en la obra de un escritor algo posterior a Chrétien, Hélinand de Froidmont, que habla del Grial como de una *scutella*, por tanto como un plato o cuenco[22]. Sin embargo, cuando a principios del siglo XIV se ilustró el cortejo del Grial de *Li Contes* en el mismo manuscrito del que ya hemos comentado su primer folio, el miniaturista, que se limitó a seguir las indicaciones de la rúbrica, no pudo sino representar *le saint Graal* como un cáliz, como un ciborio con la cruz encima[23] **[42]**, lo que indica que finalmente se impuso esta segunda identificación.



40. Hildegard von Bingen, *Scivias*, «La misa original», fol. 86



41. Misal inglés carmelita, «Elevación de la hostia», fol. 38 (1393)



42. Chrétien de Troyes, *Li Contes del Graal*, fol. 18v (s. XIV)

Donde verdaderamente el mito del Grial se convirtió en un mito visionario fue en *La Queste del Saint Graal*, donde dejaron de coexistir pregunta y visión y esta última pasó a convertirse en el elemento central. La voluntad de cambio con respecto al mito inaugurado por Chrétien se manifiesta de entrada por la creación de un nuevo héroe del Grial: Galaad, el hijo de Lancelot du Lac, un héroe que no conoce el fracaso y cuyo comportamiento en el castillo del Grial no consiste en preguntar sino en «ver abiertamente». La *Queste* construye un relato gradual y progresivo a partir de una clara clasificación de la caballería y su diferenciación entre la terrenal, formada por Héctor, Lionel y Gauvain, y la celestial, cuyos representantes son Boores, Perceval y Galaad. El mundo feérico de origen celta tan presente en *Perlesvaus* se va diluyendo aquí para poblar el espacio de la aventura caballeresca de blancas abadías y blancos monjes, lo que sirvió de primer indicio para argumentar la influencia de la mística cisterciense en la obra[24]. De grado en grado, de escalón en escalón: así se presenta el camino caballeresco, en el que el proceso se refiere esencialmente a la visión que desde la parcialidad busca la apertura total. Desde la primera aparición del Grial en la corte de Arturo **[43]** hasta la última en el palacio de Sarraz al final del *roman*, de lo que se trata es justamente de ir abrien-

do el ángulo de visión. El adverbio *apertement* se utiliza tanto para aludir a lo hasta el momento oculto —por ejemplo, el rostro oculto por la visera del yelmo[25]— como en un sentido mucho más intenso en que lo oculto es propiamente lo invisible. Ese cambio cualitativo se observa cuando el adverbio se refiere a la visión del Grial. En la aventura del castillo de Corbenic, situado entre la corte de Arturo y el palacio de Sarraz, asistimos a una visión abierta del Grial. El pasaje dice así:

> Y cuando el palacio fue vaciado de aquellos que se sentían compañeros de la búsqueda (*Queste*), entonces les pareció (*fu avis*) a los que se habían quedado que del cielo venía un hombre vestido como un obispo, y sostenía una cruz en la mano y llevaba una mitra en la cabeza. Le traían cuatro ángeles en una rica cátedra y lo sentaron junto a la mesa sobre la cual estaba el santo Grial. Aquel que había sido traído con la semblanza de un obispo llevaba unas letras en la frente que decían: «Este es Josefés, el primer obispo de los cristianos, el mismo al que Nuestro Señor consagró en la ciudad de Sarraz en el palacio espiritual». Y los caballeros que ven esto reconocen bien las letras, pero mucho se maravillan de lo que puede ser, pues el Josefés del que hablaban las letras había salido de este siglo hacía más de trescientos años. […] Y mira hacia aquella parte y así hacen todos los demás: y ven salir de allí a los ángeles que habían traído a Josefés, de los cuales dos sostenían dos cirios, y el tercero un velo de seda roja, y el cuarto una lanza que sangraba tan fuertemente que las gotas caían hacia abajo en una caja que llevaba en su otra mano. Y los dos colocaron los cirios sobre la mesa y el tercero el velo junto al santo vaso; y el cuarto mantuvo la lanza erguida sobre el

santo vaso, de modo que la sangre que corría por el asta caía allí dentro. Y tan pronto como hubieron hecho esto, Josefés se levantó y retiró un poco la lanza de encima del santo vaso y lo cubrió con el velo.

Entonces Josefés hizo como si entrara en el sacramento de la misa. Y cuando hubo estado así un rato, tomó de dentro del santo vaso una oblea que estaba hecha en semblanza de pan. Y al elevarla, descendió del cielo una figura en semblanza de niño, y tenía la cara tan roja y enardecida como el fuego, y llegó hasta el pan, de modo que los que estaban en el palacio vieron abiertamente (*virent apertement*) que el pan tenía forma de hombre carnal. Y cuando Josefés lo hubo sostenido así mucho rato, lo volvió a colocar en el santo vaso.

Cuando Josefés hubo hecho aquello que parecía pertenecer al servicio de la misa, se acercó a Galaad y le besó y le dijo que besara a todos sus hermanos. Y él lo hizo. Y cuando hubo hecho esto, le dijo: «Servidor de Jesucristo, que os habéis esforzado y trabajado para ver parte de las maravillas del santo Graal, sentaos delante de esta mesa, y seréis alimentado con la más alta comida y la mejor que nunca gustaran caballeros, y de la mano misma de vuestro Salvador». [...] Y cuando Josefés hubo dicho esto, se desvaneció de entre ellos, y no supieron qué había sucedido con él. Y entonces se sientan a la mesa con gran miedo y lloran con tanta ternura que mojan sus caras.

Entonces miran los compañeros y ven salir del santo vaso a un hombre como si estuviera desnudo, con las manos sangrantes, los pies y el cuerpo; y les dijo: «Mis caballeros, mis soldados, y mis leales hijos, que en mortal vida os habéis hecho espirituales, que tanto

me habéis buscado que ya no puedo ocultarme ante vosotros, conviene que veáis parte de mis secretos, pues habéis hecho tanto que estáis sentados a mi mesa, donde nunca caballero alguno comió desde el tiempo de José de Arimatea». […]

Entonces tomó el mismo el santo vaso y se acercó a Galaad. Y éste se arrodilla y él le da a su Salvador. Gozoso lo recibió con las manos juntas. Y lo mismo hizo con los demás, y no hubo ninguno a quien no le pareciera que le había metido la pieza en semblanza de pan en la boca. […] «Este es el plato (*escuele*) donde Jesucristo comió el cordero el día de Pascuas con sus discípulos. […] Y porque ha servido con agrado (*a gré*) a muchas gentes, debe ser llamado el santo Grial. Ahora has visto lo que tanto has deseado ver, y lo que has codiciado. Pero todavía no lo has visto tan abiertamente como lo verás (*veu si apertement com tu le verras*). ¿Y sabes dónde será? En la ciudad de Sarraz, en el palacio espiritual».[26]



43. *La Queste del Saint Graal*, «Galaad en el asiento peligroso», fol. 5 (ca. 1466-1470)

Dejemos por el momento la última visión de Galaad, anunciada ya aquí como una visión de mayor apertura que ésta, y centrémonos en el pasaje recién citado, ilustrado en dos manuscritos con intenciones muy diferentes. En la miniatura del manuscrito flamenco, fechado en 1290, se representa a Galaad recibiendo la Sagrada Hostia **[44]**, fijándose sólo por tanto en el momento final del pasaje y prescindiendo del resto. Mucho más rica y completa es la miniatura realizada por Pierart dou Tielt en un manuscrito de 1351 del que Lori

Walters ha reconstruido su enorme importancia cultural[27] **[45]**. La miniatura se centra en el milagro mismo: la pequeña figura de Cristo en el vaso muestra visualmente que la hostia es el cuerpo y la sangre del Salvador crucificado. El grupo de los once caballeros aquí representados alude a la Ultima Cena, convirtiendo así la aventura individual de la tríada de elegidos en un asunto de la comunidad eclesiástica. Según Walters, el ciclo pictórico de este manuscrito —compuesto por tres miniaturas y siendo esta del folio 88 la última y más importante— refleja los tensos debates en torno a la visión beatífica que tuvieron lugar en Aviñón en la época en que Gilles Le Muisit —probable mecenas de Pierart— fue abad del monasterio benedictino de Saint Martin de Tournai[28]. Aunque la temática del Grial quedara circunscrita al ámbito caballeresco, su cristianización desde Robert de Boron debió de atraer los debates eucarísticos de gran actualidad desde mediados del siglo XII, que no cesaron de interesar durante todo el siglo XIII[29].



44. *La Queste del Saint Graal*, «Comunión de Galaad»



45. *La Queste del Saint Graal*, «Visión del Grial en el castillo de Corbenic», fol. 88

2

En el *Scivias* de Hildegard von Bingen, una visión «explica» el misterio de la transformación en el sacramento de la misa. Es una mujer la que se acerca al crucificado —identificada en la posterior interpretación alegórica con la Iglesia— y se ve inundada de la sangre que mana del costado de éste, produciéndose así la unión en «felices esponsales». En la miniatura que ilustra la visión [ilus. 40] aparece, en el registro superior, la figura femenina que recibe en su cabeza uno de los chorros de la sangre de Cristo, mientras en un cáliz —del que el texto no habla— se recoge otro. Lieselotte Saurma-Jeltsch compara esta miniatura con otras en las que se atestiguan también ambas formas de «recoger» la sangre y el agua de Cristo, lo que haría referencia a los orígenes de los sacramentos del bautismo y de la eucaristía[30]. En el registro inferior de la miniatura vemos el altar con el cáliz, hasta el que desciende directamente una franja dorada que lo conecta con la parte superior ante la mirada de la mujer. Sobre cuatro medallones se disponen la Natividad, la Pasión, la Sepultura y la Resurrección de Jesucristo. En el texto se habla de una «intensa luz», de un «relámpago de fuego» que «bajó repentinamente del cielo abierto sobre la oblación y la inundó toda con su luz». La imagen del sacerdote oficiando la misa fue trasla-

dada por el miniaturista al siguiente folio, si bien en la visión forma parte de la misma escena: «Y mientras así la iluminaba, la elevó invisiblemente a las alturas de los secretos celestes, y luego, de nuevo descendiendo, volvió a depositarla sobre el altar, como cuando un hombre inspira su aliento y después lo exhala: la ofrenda se convirtió en carne y sangre verdaderas, aunque a los ojos de los hombres semejara pan y vino»[31]. La apertura del cielo sugiere un origen apocalíptico: «He aquí que una puerta estaba abierta en el cielo» (Ap 4,1). Pero la visión de Hildegard parece inaugurar esa corriente de pensamiento volcada en el misterio eucarístico que se manifiesta en obras como *De mysteriis missae* (*ca.* 1195), de Lotario de Segni, el futuro Inocencio III; el *Dialogus miraculorum* de Cesario de Heisterbach; el *Rationale divinorum officiorum* de Guillaume Durandus (1230-1296), o el *De sacrificio missae* (*ca.* 1270) de Alberto Magno. Como ha estudiado Miri Rubin, los teólogos reflexionaron acerca de la presencia sacramental del cuerpo de Cristo, y cada aspecto eucarístico fue comentado por los pensadores y debatido en las escuelas. Uno de los primeros textos explícitos acerca del momento en que durante el ritual hay que levantar la hostia se debió a Odo de Sully, obispo de París entre 1198 y 1203. El sonido de las campanas o la iluminación de las velas fueron otros elementos comentados por Guillaume de Seignelay, obispo de París entre 1219 y 1224, o por el mismo Lotario de Segni en su tratado. A pesar de que su tradición se remonta a una temprana Edad Media, los cuentos eucarísticos se popularizaron a lo largo del siglo XIII, siendo uno de los más famosos el de la misa de san Gregorio, relatado en la *Vita* de Gregorio el Grande por Pablo Diácono (s. IX) y difundido a través de otros textos como la *Leyenda áurea* de Jacobo de la Vorágine[32].



46. Retablo en el altar de Santa Ana, «Misa de san Gregorio» (1473)



47. «Los ángeles presentan al hombre de dolor en el cáliz» (s. XV)

Fue al final de la Edad Media, entre los años 1440 y 1550, cuando la misa de san Gregorio se convirtió en objeto de representación. Integrando posiblemente otras tradiciones, la imagen consistía en la aparición del cuerpo de Cristo en el altar ante el papa Gregorio **[46]**. Caroline Walker Bynum ha destacado los aspectos soteriológicos de este motivo antes que los eucarísticos, y en lugar de considerar esta iconografía un testimonio de la transubstanciación, convertida en dogma desde el concilio de Letrán de 1215, la ha interpretado como un claro caso de pasión escópica (*Schaulust*), estrechamente ligada a la devoción y a la exigencia de visión del más allá. El «hombre de dolor» (*man of sorrow*) es el protagonista de una

escena reclamada por la piedad laica; representado en el interior del cáliz, ofrece claras resonancias griálicas[33] **[47]**. Las visiones de *Perlesvaus* o de la *Queste* no pueden desligarse de este ambiente de especial sensibilidad eucarística que se manifiesta en el cambio de siglo, no sólo desde el punto de vista puramente teológico, sino desde la concepción de la misa como un ritual de alto contenido estético en el que todos los sentidos estaban llamados a intervenir. No se trata sólo de los sentidos exteriores, sino sobre todo de los interiores, en un inesperado giro en el que por encima de todos, o quizá más bien como síntesis de todos ellos, se situaba la visión, y en concreto lo que el *roman* caballeresco denominó «la visión abierta».

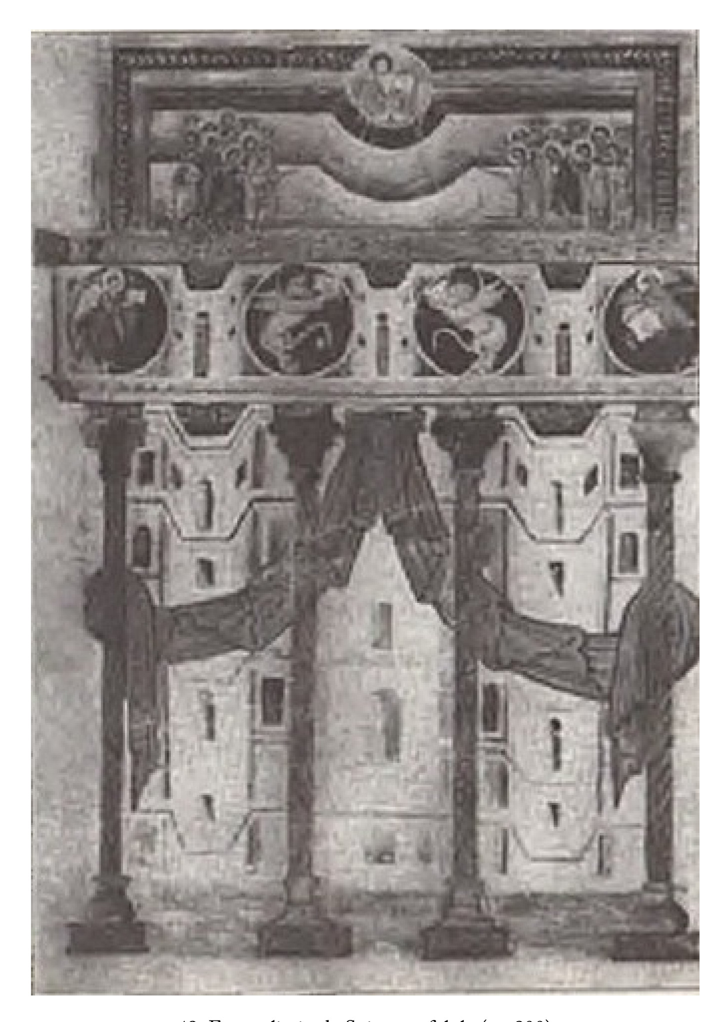
En un libro reciente, Georges Didi-Huberman ha reflexionado acerca de la imagen abierta, lo que podría entenderse como el equivalente creativo de la visión abierta, que se encontraría al otro lado, es decir, en el plano receptivo. Didi-Huberman sostiene que

> la apertura de la imagen es dada como una metáfora de la interioridad espiritual. Coexiste y hace sistema con una metáfora simétrica de la exterioridad, cuando se dice siguiendo a Alberti —aunque traicionando un poco su texto— que tal cuadro o tal fresco —cosas que tienen una relación bien real con la opacidad, con el muro— forman una «ventana abierta» (*aperta finestra*) sobre el mundo visible[34].

Por ello, el autor afirma que la imagen abierta «designaría menos una cierta categoría de imágenes que un momento privilegiado, un acontecimiento de la imagen en el que se desgarra profundamente, en el contacto con lo real, la organización aspectual de lo semejante»[35]. Desde esta perspectiva de la imagen abierta, no es posible ignorar el ceremonial aurático de la apertura de las imágenes guardadas, ocultas, ce-

rradas por ejemplo en los retablos, o su interpretación de la eucaristía: «La institución eucarística no es sólo crucial con respecto a una palabra consagratoria pensada como matriz del cambio de la representación y del ser, sino que tiene por función transmitir la apertura de la carne hasta hacerla carnalmente memorable, es decir, incorporable»[36]. El dolor y el sufrimiento del *abrir* se revelaría de manera ejemplar en la herida de Cristo, de la que brota la sangre que desciende hasta el cáliz para la alimentación de la comunidad. *Abrir* supone entonces «hacer violencia» a la superficie sensible para acceder al interior. *Abrir* significa asimismo desvelar, esto es, el acto de separar o descorrer aquello que hasta el momento impedía ver, como por ejemplo unas cortinas. En el arte medieval, las cortinas constituyen un motivo recurrente. En su estudio acerca de los *Rothschild Canticles*, Jeffrey F. Hamburger interpretó las miniaturas contenidas en este manuscrito como un proceso de iniciación a las visiones celestiales e insistió en la función simultánea de la imagen como veladora y desveladora a un tiempo. En dichas miniaturas, la presencia de velos, telas, cortinas es realmente significativa, lo que según Hamburger se justifica por la importancia que poseen en diversos pasajes bíblicos, entre ellos el de Hebreos 10,19-23, donde se compara la carne de Cristo con un velo:

> Teniendo, pues, hermanos, plena seguridad para entrar en el santuario en virtud de la sangre de Jesús, por este camino nuevo y vivo, inaugurado por él para nosotros, a través del velo, es decir, por su propia carne, y con un sumo sacerdote al frente de la casa de Dios, acerquémonos con sincero corazón, en plenitud de fe, purificados los corazones de mala conciencia y lavados los cuerpos con agua pura.



48. Evangeliario de Soissons, fol. lv (*ca.* 800)

Detrás del velo se oculta la realidad invisible, como parece deducirse de la miniatura del folio lv del Evangeliario de Soissons **[48]**, o como se muestra en otra del siglo XII en la que los ángeles levantan la cortina para desvelar la corte celestial, mientras un profeta lo contempla todo desde abajo lleno de asombro (véase ilus. 27 del capítulo anterior)[37]. Una miniatura del Evangeliario de Lindisfarne de principios del siglo VIII nos introduce en toda una serie de oposiciones entre lo abierto y lo cerrado **[49]**: mientras el personaje de la derecha, identificado por William Diebold con Moisés[38], apare-

ce casi oculto por la cortina, Mateo se muestra ostensiblemente; mientras el libro de Moisés se encuentra cerrado, el de Mateo está claramente abierto, lo que dentro de la lógica figural que domina la imagen no indicaría sino que el Nuevo Testamento ya está anunciado en el Antiguo —representado aquí mediante las figuras de Mateo y Moisés respectivamente —, y que lo que permanecía cerrado y oscuro en el Antiguo se ofrece abierto y claro en el Nuevo. La apertura permite acceder a lo oculto y lo invisible, realidades coincidentes en muchas ocasiones en el inundo medieval, a diferencia del nuestro, donde, a lo sumo, se admite la realidad de lo oculto, pero no de lo invisible. Así, por ejemplo, el surrealista belga Rene Magritte, gran pintor de cortinas, siguiendo la línea marcada por Alberti, sostenía que el objeto de la pintura no podía ser lo invisible, sino lo oculto. Esa necesidad de mostrar lo oculto no puede nacer sino de la convicción de que el misterio existe, aunque se halle tapado por las excesivas superposiciones. La preocupación por la ocultación emerge en ciertas obras en las que un objeto tapa al otro, como es el caso de la manzana tapando el rostro del hombre en, por ejemplo, *La Grande Guerre*, acerca de la cual comentaba: «La manzana es lo visible aparente que oculta lo visible oculto (el rostro del hombre). En el mundo siempre sucede lo mismo. Hay una especie de tensión, de guerra: nuestro espíritu trata de ver lo que no podemos ver». Sus paradojas pictóricas no son sino modos de aludir a la extrema complejidad de la realidad y a la enorme dificultad de su visibilidad. Su arte niega el mimetismo porque en su fundamento está la desconfianza de las apariencias. Pero a pesar de su misterio y de su extrañeza, sus telas nunca son ventanas a otro mundo, sino intentos de desciframiento de éste. Por ello, y con toda precisión, afirmaba que en su pintura no había símbolos, por mucho que indudablemente se sintiera fascinado por ellos, según se desprende

de una carta escrita a Henry Corbin después de la lectura de su texto acerca de los relatos visionarios de Avicena. En las imágenes simbólicas «transparece» —para utilizar una expresión corbiniana— el mundo invisible, ese «que está más allá». Y era el misterio de este mundo lo que inducía al artista a introducir cortinas en sus telas. Al ser interrogado acerca del significado de las cortinas, respondió: «Sí, por ejemplo, aquí el cielo tiene forma de cortina, porque nos oculta alguna cosa. Vivimos rodeados de cortinas»[39] **[50]**.



49. Evangeliario de Lindisfarne, fol. 25v

3

Volvamos a la *Queste* y a la última visión de Galaad, la anunciada y prometida en el castillo de Corbenic: la visión totalmente abierta en el palacio espiritual de Sarraz. Este pasaje, con el que concluye el *roman*, dice así:

> Y cuando llegó el secreto de la misa y hubo quitado la patena de encima del santo vaso, llamó a Galaad y le dijo: «Acércate, soldado de Jesucristo, y verás lo que tanto has deseado ver». Y éste se acerca y mira dentro del vaso. Tan pronto como hubo mirado, empieza a temblar muy fuertemente, tan pronto como la carne mortal empezó a ver las cosas espirituales. Entonces Galaad tiende sus manos hacia el cielo y dice: «Señor, te adoro y te doy gracias porque has realizado mi deseo, pues ahora veo abiertamente (*voi ge tot apertement*) lo que lengua no podría describir ni corazón pensar. Aquí veo el principio del gran valor y el motivo de las proezas; aquí veo la maravilla de las maravillas. Y puesto que es así, buen dulce Señor, que habéis realizado mis voluntades de dejarme ver lo que siempre he deseado, ahora os ruego que en este punto en el que me encuentro y en este gran gozo permitáis que pase de esta vida terrena a la celestial»[40].



50. René Magritte, *Los misántropos* (1942)

Deseo, visión, apertura: los tres elementos se conjugan en el texto y de su unión se desprende el significado. «Las imágenes no se abren quizá más que allí donde culmina el *desiderium*, es decir, cuando se encuentran los dos sentidos de esta palabra latina que significa en principio "dejar de ver", para luego bifurcarse dramáticamente hacia el *duelo* (el *pathos* de la ausencia, el poder de la muerte) y el *deseo* (el *pathos* de la búsqueda, el poder de la vida)»[41]. La imagen se ha abierto para Galaad, a quien se le ofrece el vaso, el Grial, para mirar en su interior. Diversas son las hipótesis acerca de lo que vio Galaad dentro del vaso, aquello acerca de lo cual el texto calla y es denominado «maravilla de las maravillas»; aquello que permite a Galaad tomar clara conciencia de que todo velo ha sido retirado, toda cortina descorrida. Según Etienne Gilson, la visión abierta de Galaad, junto con su fuerte temblor, alu-

día a la penetración en los secretos de Dios a través del éxtasis místico; Myrra Lot-Borodine, por su parte, sugirió que lo que se aparecía a la mirada de Galaad era el rostro mismo del Dios trino; Eninanuele Baumgartner, se decantó por el misterio del origen de la vida[42]. Los testimonios de algunas místicas como Angela da Foligno sirven para situar la visión de Galaad en el último estadio o paso de la peregrinación, en el que la visión del cuerpo de Cristo, tal y como sucedió en el castillo de Corbenic, es sustituida por lo inefable, pero que aun así puede considerarse como misterio trinitario[43].

Ninguna miniatura ilustra el pasaje. No obstante, la imagen que contiene el texto y que puede realizarse mentalmente, la de la patena retirada del cáliz, induce a establecer ciertas asociaciones, en concreto la de la lápida o piedra retirada del sepulcro, tal y como sostuvo Honorius Augustudonensis en su *Gemma aurea*, en el primer cuarto del siglo XII[44]. El sepulcro vacío es el testimonio de la resurrección de Cristo, pero, al mismo tiempo, origen del nihilismo místico: visión de la nada, hondo sentimiento de la ausencia, experiencia del vacío en el movimiento de retorno. Si ahora —a imitación de Pierre Menard, «autor del *Quijote*»— volviéramos a escribir este pasaje de la *Queste*, no hay duda de que sería otro, por mucho que lo repitiéramos palabra por palabra y en el francés del siglo XIII[45]. Y es que si la «visión abierta» y la expresión «ver abiertamente» han encontrado eco entre nosotros, quizá se deba a los nuevos contenidos y significados con los que se ha llenado «lo abierto» en el siglo XX, considerablemente enriquecido por el lenguaje de Rainer Maria Rilke y la hermenéutica heideggeriana[46].

VI. Figura y visión del misterio trinitario: Hildegard von Bingen y Gioacchino da Fiore

La exigencia de visibilidad del misterio trinitario apunta una vez más a la invisibilidad como claro objetivo del arte medieval. Hacer visible lo invisible adquiere con el tema iconográfico de la Santísima Trinidad su grado máximo de expresión. Si el fin del arte fue, antes de Alberti, la invisibilidad, la ventana abierta al otro mundo no sólo sirvió para satisfacer el deseo y el gozo de ver (*Schaulust*), sino también, como recientemente han insistido los estudios reunidos por Jeffrey F. Hamburger y Anne-Marie Bouché en *The Mind's Eye*[1], para dar lugar a una especulación teológica que no se puede limitar a los textos y al lenguaje escrito con palabras, pues efectivamente las imágenes, mentales y plásticas, contribuyeron ampliamente a concretar ideas y visualizar conceptos, aportando en ocasiones brillantes soluciones simbólicas, superiores a muchos de los áridos y estériles discursos escolásticos. Pero por encima de todo, la imaginación aportó la certeza de la verdad, como si la figura repentinamente vislumbrada o muy lentamente meditada constituyera la prueba indiscutible de la realidad invisible, al mostrar ostensiblemente su esencia. Estudios como los de François Boespflug y Yolanta Zaluska[2] revelan una extraordinaria creatividad y una incesante búsqueda por parte de los artistas que se dedicaron a este tema iconográfico, al menos entre los siglos IX y XII, periodo al que corresponden los mejores ejemplos y al fi-

nal del cual se sitúan las obras de Hildegard von Bingen y Gioacchino da Fiore, cuyo carácter profético fue para Gebenón de Eberbach motivo suficiente de su asociación[3]. Su relación en mi caso se debe a que encuentro en ambos distintos modos de mostrar la Trinidad. Lo que en Hildegard es *visio*, es en Gioacchino figura, «demostrativas» ambas, pero resueltas en «estilos diferentes»: antropomórficas son las visiones hildegardianas, frente al carácter predominantemente geométrico de las figuras del abad calabrés, si bien, como veremos, el antropomorfismo hildegardiano se construye a partir de diagramas, es decir, de figuras geométricas que serán revestidas de formas figurativas, tal y como ya indicara Michael Evans en *The geometry of the mind*[4]. Me centraré fundamentalmente en el *Liber divinorum operum* de Hildegard, su última obra, la más perfecta, y de modo particular en sus cuatro primeras visiones, que conforman la primera parte y se refieren directamente al misterio trinitario. De Gioacchino sólo tendré en cuenta los tres círculos del *Liber Figurarum*, que de algún modo constituirán el contrapunto de las imágenes hildegardianas[5].

1

Diez visiones configuran la última obra profética de Hildegard von Bingen, el *Liber divinorum operum*, escrito entre 1163 y 1170. La experiencia visionaria impulsa la escritura de la obra, al igual que ocurriera con *Scivias*, más de veinte años atrás, y el *Liber vitae meritorum*, experiencia que induce a Hildegard a identificarse con Juan, el evangelista, el de la Ultima Cena, y el del Apocalipsis. Desconocida de sí misma, es decir, invadida toda ella por Dios en lo que podría considerarse una *visio intellectualis* según la clasificación agustiniana, la abadesa del Rin contempla con el ojo interior imágenes nuevas, cuya novedad autentifica el valor de la experiencia[6]. Al igual que su primera obra profética, *Scivias*, el *Liber divi-*

norum operum fue también magníficamente ilustrado en un códice fechado a principios del siglo XIII, procedente con toda probabilidad de un taller alemán cercano al Rin, y originado quizás en bocetos de la propia Hildegard, tal es la proximidad y fidelidad que une los textos y las imágenes en el manuscrito de Lucca[7]. Se ha advertido acerca de la necesidad de distinguir el trabajo del miniaturista de la descripción textual de la visión de la propia Hildegard, sobre todo por parte de quienes no comparten la hipótesis de que directa o indirectamente la visionaria participara en la confección de las miniaturas[8]. En todo caso, las discrepancias entre las miniaturas y el texto no afectan al carácter general de la imagen, de modo que la coincidencia entre la imagen mental formada a partir de la descripción textual y la imagen de la miniatura es casi perfecta. Las diez miniaturas que ilustran las diez visiones emplean como base de la composición las figuras geométricas del círculo y el cuadrado, la rueda y la gran ciudad cuadrada del texto del *Liber*. Sin embargo, estas figuras geométricas no aparecen desnudas sino revestidas de cuerpos. Dentro de una obra como el *Liber divinorum operum*, que se construye a partir de analogías y correspondencias, no parece arbitrario establecer un puente entre el «estilo» visionario de Hildegard y el del miniaturista y la concepción del cuerpo que impera en toda la obra.

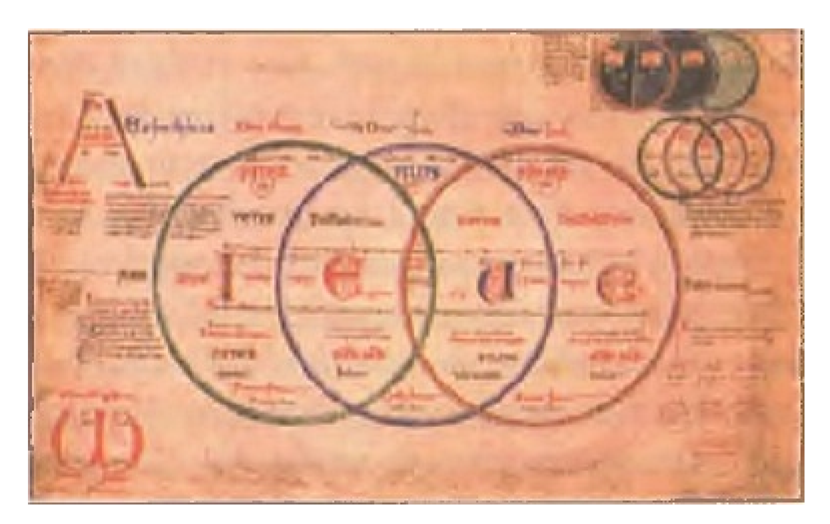
En la primera parte, ya en las interpretaciones de la primera visión, se asiste al elogio del cuerpo como la obra de Dios que sucede a la *prescientia*, del mismo modo que se establece una relación analógica entre el cuerpo y el vestido, y es a partir del cambio de vestido —del celeste a la piel de oveja— como se muestra la transformación de Adán. El hombre como centro de la creación y medida de todas las cosas, en la posición del crucificado, se sucede en la segunda y tercera visión de la primera parte, como una imagen que nos sitúa ante el

misterio de la encarnación. *Hoc est uisio hec, quam uides, demonstrat* (I, 1, III): la visión es demostrativa, pues muestra lo que no puede verse (*Sed hic in significatione ostenditur, ut per ipsam ille in fide cognoscatur, qui uisibilibus oculis uisibiliter non uidetur*; I, 1, III). La visión ha de ser interiorizada por el auditorio, ya sea a partir del texto, ya a partir de la miniatura. Se alude claramente a esta contemplación interior al recomendarse hacia el final de la primera visión: *Hec homo intra se consideret* (I, 1, XII)[9], con lo que Hildegard asume la función espiritual y didáctica de la imagen compartida por sus contemporáneos, en especial por Hugo de Saint Victor, cuya construcción del Arca de Noé ha sido estudiada por Patrice Sicard[10]. La meditación de las imágenes tuvo que constituir uno de los ejercicios fundamentales de la vida monástica, y su estudio contribuirá sin duda a enriquecer nuestro conocimiento acerca de la espiritualidad en la Edad Media. Pues, en efecto, de lo que se trata es de ver es una imagen «monstruosa» —como la califica Bernard McGinn[11]— de la Trinidad, como la que abre el *Liber divinorum operum* **[51]**— Si la comparamos con los círculos trinitarios de Gioacchino **[52]**, su monstruosidad destaca aún más, a causa del revestimiento corporal que contrasta con la desnudez de la figura. La geometrización abstractizante constituye el proceso habitual que conduce al espectador del mundo visible al invisible de los misterios insondables, tal y como advirtiera J. F. Hamburger en su estudio sobre los *Rothschild Canticles*, donde se pasa del figurativismo antropomórfico a la abstracción geométrica para dar forma a la Trinidad[12]. En cambio, la primera visión del *Liber divinorum operum* nos sitúa ante una Trinidad figurativa, antropomórfica, en la que el antropomorfismo no sirve, como era de esperar, para mostrar al Hijo sino al Espíritu, lo cual, según ha señalado Alexander Patschovsky, es real-

mente inusual: el hecho de que el Espíritu tenga forma humana y o cupe además el lugar central[13].



51. Hildegard von Bingen, *Liber divinorum operum*, fol. lv (s. XIII)



52. Gioacchino da Fiore, *Círculos trinitarios*, fol. 7v (s. XIII)

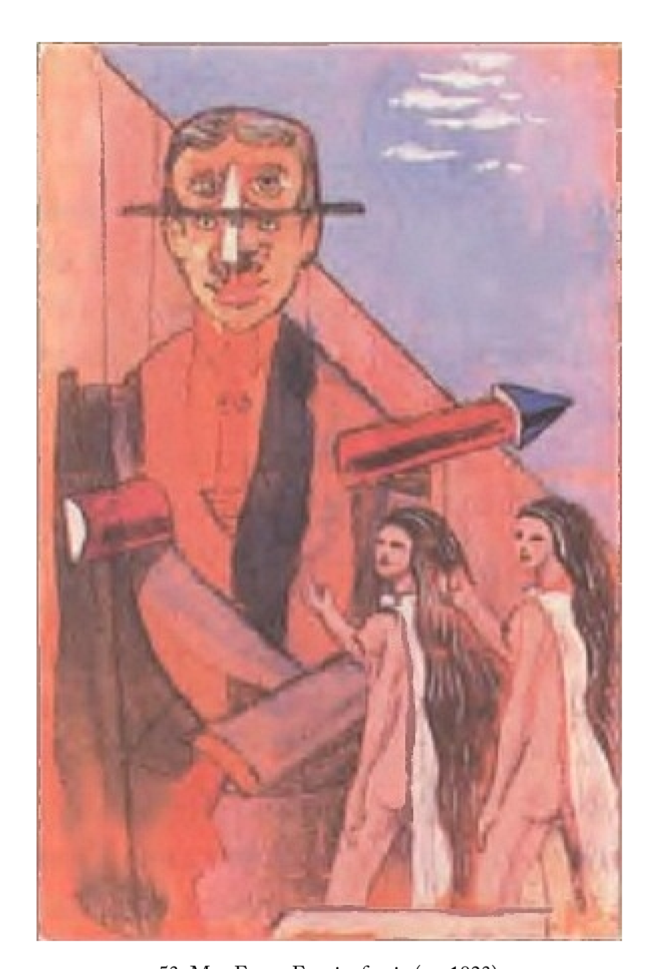
En efecto, es ésta una imagen extraña. Con todo, algunos de los distintos aspectos que la componen encuentran paralelos en la tradición iconográfica. Vayamos por partes y, en primer lugar, comencemos por la descripción de la visión:

> Y vi cómo entre el viento austral surgía una imagen como de forma humana, cuyo rostro era de tanta belleza y claridad que habría podido contemplar más fácilmente el sol que aquella imagen. Y un ancho círculo de color de oro ceñía su cabeza. En este mismo círculo apareció otro rostro de anciano… [I, 1, I][14].

Esta imagen no es una forma humana, sino que lo parece, con lo cual nos hemos trasladado a una tierra visionaria que no es la de las formas sensibles, sino la de las formas espirituales que mantienen equivalencias con aquéllas —o más bien aquéllas con éstas—. En este ámbito propio de la visión, lejos de la celda donde se halla la propia Hildegard acompañada de una monja y un monje en la parte inferior derecha del folio, es donde emerge la imagen *como* (*uelut*) de forma humana que luego se identificará con el Espíritu. De la forma humana destaca el rostro de luz con la corona, y de su cabeza sale otro rostro, en este caso «de anciano», comúnmente

identificado con el Padre, el Anciano de los Días. En la lectura feminista de Elisabeth Góssmann, la reduplicación del rostro se debe a la necesidad de mostrar la divinidad formada por los dos sexos, simbolizando el joven el sexo femenino, que coincide con el femenino de *Caritas*, tal y como en la exégesis posterior se identifica al Espíritu, y el rostro del anciano el masculino[15]. Sea como fuere, el rostro del anciano saliendo del rostro del joven no tiene paralelo en la iconografía medieval, aunque un testimonio surrealista parece confirmar que la imagen pertenece al acervo del inconsciente colectivo. La postalita que Max Ernst tituló *Esquizofrenia* en la misma época en que con gran entusiasmo leía el libro de Hans Prinzhorn sobre el arte de los locos (1923) parece confirmar que nos encontramos aquí, al igual que en el caso surrealista, ante la liberación de las imágenes en estado de pasividad por parte del artista[16] **[53]**. Si confrontamos la visión de Hildegard con otro tipo de antropomorfismo reservado asimismo a la Trinidad, como por ejemplo la Trinidad triándrica del *Hortus Deliciarum*, se pondrán de manifiesto las diferentes soluciones dentro de un mismo espíritu a la hora de ofrecer visibilidad a lo invisible, incluso a la figura del Padre, que es precisamente «El que no puede ser visto» **[54]**. En las prefiguraciones de la Trinidad del Antiguo Testamento, o mejor dicho, de la Binidad, el Hijo del Hombre es visto por Daniel junto al Anciano de los Días, lo cual puede interpretarse en numerosas ocasiones como una alusión a la doble naturaleza del Hijo, pero que en otras es claramente la visión del Padre[17]. Frente al apofatismo que se apodera del arte medieval a la hora de mostrar al Padre, todos estos ejemplos, incluida la primera visión de Hildegard, se decantan por su visibilidad[18], a pesar de que los rostros mencionados no aluden al Hijo y al Padre, sino al Espíritu y al Padre resueltos antropomórficamente, mientras que el Hijo aparece con el

símbolo del cordero. La imagen trinitaria que abre el *Liber divinorum operum* contrasta por su radical novedad con otras Trinidades aparecidas en las visiones del *Scivias* de Hildegard, algunas de las cuales son también muy novedosas frente a otras que, en cambio, pueden ser perfectamente clasificadas dentro de las tipologías. Entre las primeras habría que situar la visión segunda de la segunda parte del *Scivias*: «La serenísima luz en la que se encuentra una forma de hombre de color del zafiro ardiendo toda ella en un suavísimo fuego rutilante» (véase ilus. 22), o la visión séptima de la tercera parte, en la que la Trinidad es una columna **[55]**. En cambio, pertenece al tipo del «trono de gracia» (*Gnadenstuhl*) la Trinidad de la visión 12 de la tercera parte: la paloma, Dios Padre y el cordero entre las piernas de Dios Padre, que es una variante del Cristo crucificado **[56]**.



53. Max Ernst, Esquizofrenia (ca. 1923)



54. Trinidad triándrica creadora, Hortus del iciarum (destruido)



55. Hildegard von Bingen, *Scivias*, «La columna de la verdadera Trinidad», fol. 172



56. Hildegard von Bingen, *Scivias*, «El nuevo cielo y la nueva tierra», fol. 225v

Habría que matizar, no obstante, el carácter antropomorfo adjudicado al Espíritu, puesto que las alas lo asemejan más bien a una figura angélica:

> Y de cada lado del cuello de aquella forma se desplegaba un ala. Arriba de todo […], en el ala derecha había como una cabeza de águila […], y en el ala izquierda como el rostro de un hombre… [I, 1, I].

Por lo demás, aunque la iconografía trinitaria no acostumbre mostrar al Espíritu como un ángel, sino como una palo-

ma o lenguas de fuego según las Escrituras, san Agustín justifica tal identificación cuando, en *De trinitate*, sostiene:

> Mas si por exigencias del presente tomó forma de criatura para manifestarse a los ojos de los hombres y hablar al oído de los mortales, y se le llama ángel del Señor, Dios y Señor, entonces este Dios no puede ser el Padre, sino el Hijo o el Espíritu Santo. Y aunque no recuerdo haber leído en la Escritura que al Espíritu Santo se le llame ángel, sin embargo, a causa de su ministerio, puede ser nombrado así [II, 13, 23][19].



57. «Quinidad» de Winchester, fol. 75v

En tanto que «enviado del Señor», el Espíritu Santo puede ser perfectamente identificado como *Angelus Domini*. El siguiente aspecto, «y en sus manos tenía un cordero como luz de claro día. Pisoteaba un monstruo horrible, venenoso y de color negro, y una serpiente» (L, 1, I), podría haberse inspirado en el salmo 109, otra de las prefiguraciones trinitarias veterotestamentarias que generaron modelos iconográficos como el que puede observarse en la célebre Quinidad de Winchester, de principios del siglo XI **[57]**, De esta miniatura

anglosajona concebida para elogiar a la Virgen destacaremos tan sólo la forma en que actualiza en la representación el salmo 109: «Oráculo de Yahveh a mi Señor: Siéntate a mi diestra hasta que yo haga de tus enemigos el estrado de tus pies»[20]. También en este caso la visión de Hildegard presenta a las personas trinitarias permutadas, dado que el monstruo no es pisado ni por el Padre ni por el Hijo, sino por el Espíritu.

Al barajar estos pocos ejemplos iconográficos se tiene la impresión de que las imágenes han sido construidas mediante procesos permutatorios en los que se busca penetrar en el misterio de cada una de las tres personas —de aspectos mutantes— y de las relaciones internas que mantienen entre sí. Ya hemos aludido al carácter central de la figura del Espíritu, que en el texto de Hildegard se proclama como la suprema energía ígnea (*Ego summa et ignea uis*)[21] y la racionalidad (*racionalitas*). Como seguidamente veremos, esta centralidad es indesligable de las visiones siguientes, en las que Hildegard despliega una cosmología que, tal y como se ha venido insistiendo, encuentra sus raíces en un estoicismo que las analogías simbólicas le permiten sintetizar con el cristianismo.

2

La segunda visión del Líber y su representación en la miniatura del manuscrito de Lucca fue calificada por Jurgis Baltrusaitis de una extraordinaria riqueza[22] **[58]**. Vuelve a aparecer la primera figura de las dos cabezas (*uis ignea*), pero ahora no lleva en sus brazos el cordero, sino que abraza la rueda del universo. El objeto de la visión es la *rota mirifice*, situada en el pecho (*in pectore*) de la imagen. La rueda se compone de una serie de círculos concéntricos (fuego lúcido, fuego negro, éter, aire tenue y acuoso, y la tierra). En el centro aparece la figura humana con los brazos extendidos. Las

fuerzas que influyen en el mundo y en el hombre son los vientos representados por medio de figuras animalísticas: un leopardo, un lobo, un león y un oso, que marcan los cuatro puntos cardinales, flanqueados por los vientos colaterales emitidos por las cabezas de otros animales; un cangrejo y un ciervo acompañan al leopardo y al lobo; el león y el oso están flanqueados por el cordero y la serpiente. La personificación de los vientos está relacionada, tal y como señalara Barbara Obrist, con la concepción estoica de la cohesión cósmica asegurada por el pneuma[23], identificado en la tradición cristiana con el Espíritu Divino que abraza todo el universo, lo cual se encuentra a su vez estrechamente relacionado con el lugar central que ocupa el Espíritu en la primera visión[24]. Los planetas Saturno, Júpiter y Marte ocupan el fuego lúcido sobre la cabeza del hombre; el sol se ubica en el fuego negro, y Venus, Mercurio y la Luna, en el éter. Todos ellos despiden rayos, y los emitidos por el Sol y la Luna alcanzan la cabeza y los pies de la figura humana, lo que Fritz Saxl consideró un rasgo inequívoco de la doctrina astrológica antigua. Según Saxl, no existe una imagen comparable a ésta en los manuscritos medievales iluminados, lo que le indujo a pensar que Hildegard conoció material hermético antiguo[25].



58. Hildegard von Bingen, *Liber divinorum operum*, «El espíritu del mundo y la rueda», fol. 9 (s. XIII)

En su pionero estudio sobre las cosmovisiones de Hildegard von Bingen, Charles Singer aludió ya al sincretismo de la imagen, en la que parecen reunirse diversas tradiciones como el hermetismo, el neoplatonismo o el hebraísmo, y reconstruyó su carácter intensamente diagramático comparando la cosmovisión en forma de huevo del *Scivias* con esta del *Liber* en forma de rueda[26]. Las estudiosas del manuscrito de Lucca, Anna Rosa Calderoni Masetti y Gigetta Dalli Regoli, confrontaron rigurosamente el texto y las ilustraciones para

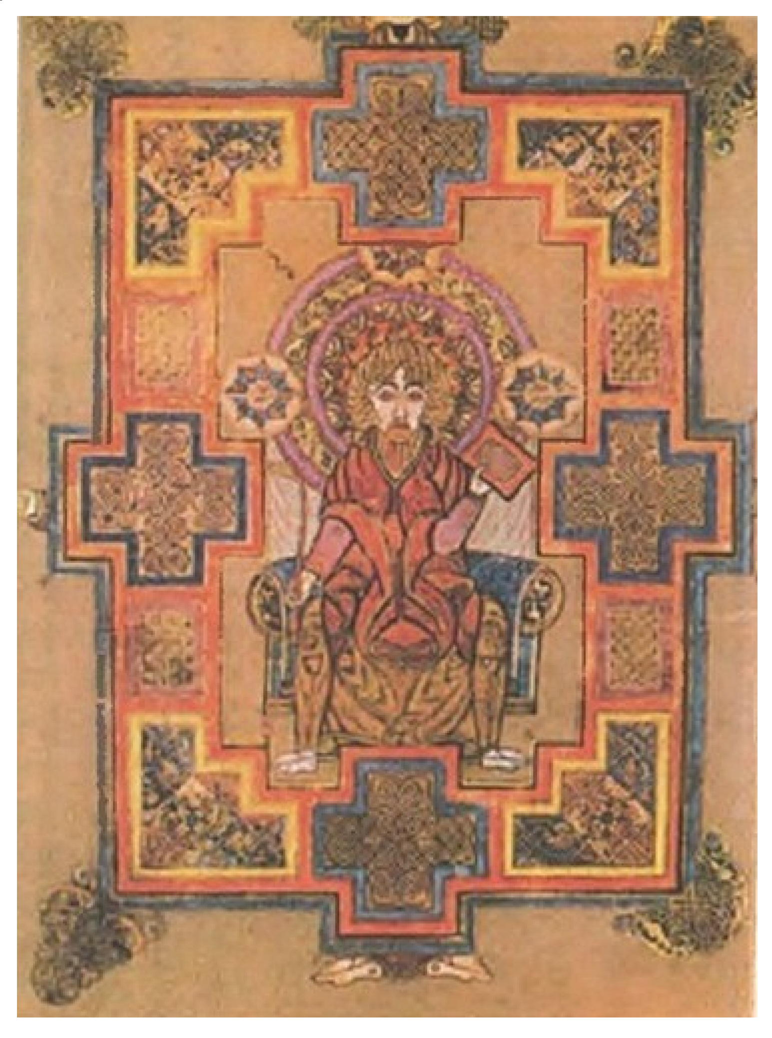
destacar la distinta disposición de los puntos cardinales en uno y otro, pues mientras Hildegard colocaba el este sobre la cabeza del Espíritu como es habitual en las cartas celestes, el miniaturista situó el norte según una idea más acorde con la geografía terrestre[27]. Otro detalle significativo que el ilustrador no tuvo en cuenta para no complicar más la imagen se refiere a los rayos de luz que salen de la boca del Espíritu del Mundo, lo cual refuerza la analogía entre el Espíritu y los vientos. La imagen que resulta del texto de esta segunda visión, y que podemos ver en la miniatura del códice de Lucca, muestra la íntima conexión entre el hombre y el cosmos según la antigua analogía simbólica macrocosmosmicrocosmos, elaborada en otros centros de la época como Prüfening, y que en la cultura occidental ofrecerá una de sus mejores expresiones en la célebre figura de Leonardo da Vinci[28].

Dejando a un lado los aspectos propiamente cosmológicos para centrarnos en la perspectiva de análisis aquí adoptada, la que nos ofrece el misterio trinitario, me ocuparé sólo de tres aspectos de esta imagen y de su relación con la tradición iconográfica: la figura que abraza el mundo, la figura del hombre en el interior de la rueda, y la rueda misma.

La figura que abraza el mundo

Si la figura del Espíritu del Mundo con la que se inaugura el *Liber divinorum operum* es única en la tradición iconográfica occidental, no puede decirse lo mismo de su aparición en la segunda visión, pues su gesto de abrazar el mundo conforma un motivo bien documentado tanto en los textos como en las imágenes cristianas, orientales y occidentales. Como recopilara A. C. Esmeijer en su estudio titulado «La machina dell'universo», desde Ireneo hasta Gregorio de Nisa, desde san Pablo hasta Hugo de San Víctor, la figura *sindesmos* o de «unión» busca comprender la extensión universal de Dios todopoderoso, que lo abarca todo en su longitud y anchura, al-

tura y profundidad. Uno de los primeros ejemplos iconográficos se encuentra en el *Libro de Kells*: en una de sus miniaturas aparece el rostro de Dios, así como sus manos y pies, mientras el cuerpo está ocupado por una inmensa rueda[29] **[59]**.



59. *Libro de Kells*, Juan Evangelista, fol. 291 v (s. IX)

Barbara Bronder insistió en el aspecto creador de la figura y, refiriéndose en concreto a la miniatura del códice de Lucca, aludió a la actividad trinitaria-tetragónica del Creador fundamentada en el texto; cuerpo, alma y razón proceden del

Padre, el Hijo y el Espíritu, mientras que los cuatro elementos garantizan la duración de las tres fuerzas[30]. El punto culminante de la tradición iconográfica de esta representación del cosmos en las manos de Dios se sitúa en los siglos XII y XIII, y el arca de Hugo de San Víctor es considerada una de las composiciones medievales más originales de este modelo. Ya fuera ésta una imagen verbal destinada a la recreación mental por parte del lector, o bien una imagen concebida para ser ilustrada en una miniatura que nunca llegó a realizarse o se perdió, lo cierto es que Hugo de San Víctor imaginó los brazos de Dios abrazándolo todo (*bracchia Domini hinc inde complectuntur omnia*), lo que suponía un significado preciso, esto es, que todo está bajo su potestad (*hoc significat quod sub eius potestate sunt uniuersal*) y nada puede escapar ni de la recompensa de su mano derecha ni del castigo de la izquierda (*et nemo manum eius vel dexteram ad premium, vel sinistram eius effugere potest ad supplicium*)[31]. Los mapas, por ejemplo el de Ebstorf y algunos otros, adoptaron la figura del *sindesmos*, lo que se correspondía con la forma de T interior del mapa, que aludía simbólicamente al sacrificio de Cristo en la cruz, que como veremos repite el significado del abrazo[32]. Pero antes de referirme a la figura del hombre en el interior de la rueda, quisiera comparar esta visión de Hildegard con la imagen trinitaria de la puerta de la fachada oeste de Saint Denis, resuelta como una majestad con cordero coronada por la paloma. Paula Lieber Gerson destaca un inusual tratamiento de la Trinidad, que no se explica siquiera por la confluencia un tanto extraordinaria de las ideas agustinianas y del Pseudo-Dionisio. El rasgo más original consiste en que Dios padre se presenta como una figura *sindesmos*, abrazando una rueda en la que se encuentra el Cordero[33]**[60]**.



60. Saint Denis, fachada occidental, puerta central

La relación de la imagen de la Trinidad de Saint Denis con la de la visión de Hildegard es evidente, pero lo que a mi modo de ver resulta más importante es que la comparación debe hacerse no sólo con un folio del manuscrito de Lucca sino con los dos correspondientes a la primera y segunda visiones, pues lo que la escultura muestra en una sola imagen, en el manuscrito se despliega en dos, lo que indicaría un modo de percepción del manuscrito que exige la sucesión de los folios. Los estudios de los manuscritos iluminados de las

obras de Hildegard, como el de Wiesbaden perdido de *Scivias*, advierten acerca de los elementos de unión que buscan establecer continuidad y unidad entre todas las miniaturas[34]. En el caso del manuscrito de Lucca, no se trata tanto de elementos repetidos que sirven para enlazar las miniaturas como de la búsqueda de un cinetismo, un movimiento, derivado del despliegue de una única imagen. Al menos éste es el procedimiento que une los folios lv y 9. El movimiento de sucesión que domina los folios del manuscrito de Lucca fue señalado por Marta Cristiani y Michela Pereira, que en una nota a su edición del *Liber* describieron cómo el campo visual se acerca a su centro en el folio 28v, que ilustra la tercera visión «come per effetto di una carrellata cinematográfica»[35]. En este sentido, las miniaturas son apoyos para una elaboración interior de las imágenes que debe dotarlas de movimiento, con el fin de que emeija su profundo significado. La transformación del cordero en la rueda con la figura del hombre en su interior, todo ello vigilado por el doble rostro del Espíritu y del Padre, permite comprender que no hemos abandonado la imagen trinitaria como podría parecer, sino que ésta continúa vigente para mostrar ahora su poder creador, y más adelante, como veremos, para introducir al espectador en un misterio profundo. «Que la Trinidad actúa inseparablemente en todas las operaciones de Dios» (*inseparabiliter operari*), dijo san Agustín[36], y las visiones son prueba de ello, no sólo en función de sus imágenes superficiales sino de las profundas, aquellas que están ocultas tras los ropajes de las formas aparentes y que sólo la «consideración interior» puede desvelar.

La figura humana en el interior de la rueda

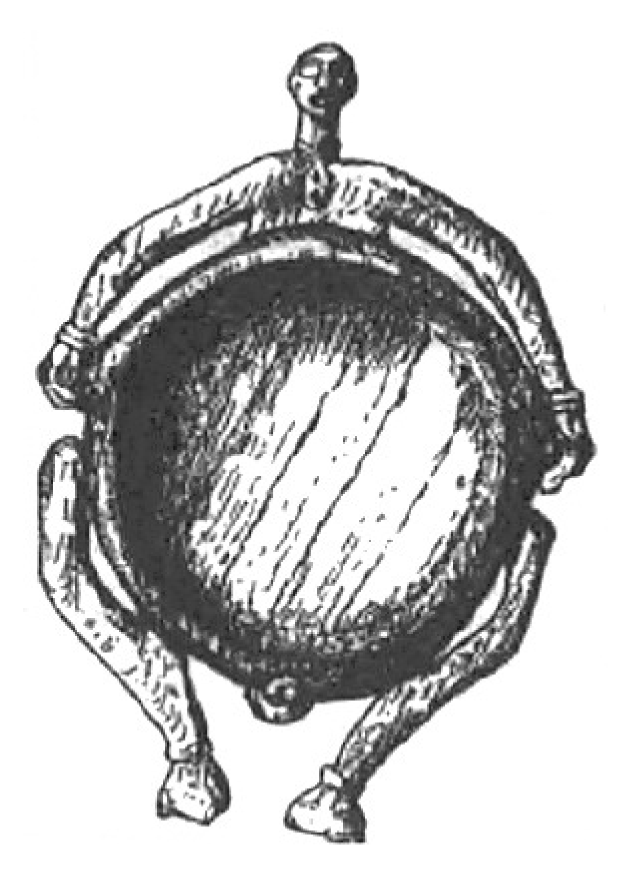
En el centro de la rueda, una figura humana adopta la forma del crucificado. El simbolismo de la cruz apunta a la misma idea que la figura que abraza el mundo, pues alude a las

cuatro extensiones principales del universo: los brazos del hombre alcanzan los círculos, como su cabeza y pies, manifestándose así su dominio sobre todas las cosas. Como subrayó Gerhart B. Ladner, el simbolismo cósmico de la cruz se encuentra en la obra de Gregorio de Nisa, a diferencia de san Agustín, para quien la altura, y la profundidad, la anchura y longitud no se refieren al espacio exterior sino al interior, simbolizando los cuatro aspectos distintos de la caridad. La cruz deja de ser el símbolo de las cuatro direcciones visibles del mundo para referirse a las dimensiones del alma del hombre en su capacidad de amor. Sostiene Ladner que es el simbolismo ético de la cruz el que prevalecerá en el Occidente, mientras que en el pensamiento griego continuará dominando el geométrico-cosmológico[37]. En el texto de Hildegard ambas dimensiones, la cósmica y la anímica, mantienen una relación analógica evidente[38]. El hombre cósmico de Hildegard ofrece paralelos interesantes en la iconografía de la época. Hans Liebeschütz, que desarrolló y amplió el estudio de Saxl sobre el macrocosmos-microcosmos en la obra de Hildegard, lo relacionó con su aparición en el *Hortus Deliciarum* de Herrade von Landsberg, y con otras miniaturas procedentes de los talleres de Regensburg-Prüfening[39].

La rueda

La concepción del universo como una sucesión de esferas en las que la tierra ocupaba un lugar central y estaba rodeada por los planetas y las estrellas fijas, imperante desde el siglo IV a. C. hasta el XVI[40], hizo del círculo y de los círculos concéntricos un diagrama fundamental a la hora de exponer, además de la imagen del universo, el paso de los meses, el zodíaco o las fases de la luna. En la Edad Media, con la obra de san Isidoro *De natura rerum* (560-636), la profusión de dibujos de ruedas hizo que su libro también se conociera como *Liber ro-*

tarum[41]. Asimismo, partiendo del interés que suscita la función tanto de las imágenes textuales como de las plásticas en sus procesos receptivos, es relevante el estudio de Grover A. Zinn, Jr. sobre el simbolismo del mandala tibetano y su uso en el misticismo de Hugo de San Víctor. Para este estudioso, la diferencia fundamental entre ambos consistía en que si el tibetano se separa de sí mismo para aniquilar el mundo, Hugo permanece en un mundo concebido como real en el que el Creador se manifiesta a través de su creación. Con todo, señala que en cualquier caso se trata del retorno a un estado de integridad original y a una recuperación del ser unificado. Sin olvidar la rueda de Hildegard, Zinn la distingue de la de Hugo de San Víctor al considerarla orientada hacia la cosmología y la correlación microcosmos/macrocosmos, mientras que la de Hugo apunta a la historia y la espiritualidad. Pero la cuestión es que a partir de los estudios de Giuseppe Tucci y de Carl Gustav Jung se reconoce, además de su valor diagramático para expresar una idea compleja mediante una figura simple, su función como instrumento de meditación en tanto que imagen interior y psicocosmograma[42].



61. Figura en madera del Congo

Me gustaría insistir ahora en el carácter universal de esta segunda visión de Hildegard, aspecto para el que es crucial la aportación de Elisabeth Góssmann que interpreta la rueda como el útero de Dios. Si la doble faz del Espíritu del Mundo de la primera visión era comprendida como una necesidad de mostrar los dos sexos en Dios, tampoco en este caso sería casual que quien abraza el cosmos sea la Caridad Divina en femenino. Góssmann recuerda que estas concepciones sobreviven en el ámbito africano, como de manera sorprendente muestra una figura en madera del Congo que coincide con la imagen de Hildegard **[61]**. Finalmente, esta estudiosa señala que el mándala-útero también es conocido en el budismo esotérico japonés, lo que explicaría la fascinación ejercida por

estas visiones, a causa de su carácter eminentemente intercultural e interreligioso. El cosmos-útero de la *Caritas* que lo abraza todo supondría asimismo uno de los mejores testimonios de la unificación de la divina inmanencia y trascendencia, en clara oposición con las tendencias heréticas del neomaniqueísmo medieval[43].

3

La mencionada figurita africana o la acuarela de Max Ernst no pretenden eliminar las filiaciones directas de las visiones de Hildegard a favor de un simbolismo universal, pero sin duda hay que combinarlas con los contextos iconográficos para dar cuenta de lo relativo de éstos y restaurar en la medida de lo posible la potencia y autenticidad visionaria. El carácter antropomórfico de las visiones de Hildegard no supone la disolución de las figuras geométricas; por el contrario, éstas se muestran en toda su desnudez, como hemos podido comprobar a propósito de la rueda. En un trabajo reciente, Christel Meier reflexionaba sobre el carácter diagramático de la obra de Hildegard, y al compararlo con Gioacchino da Fiore destacó el hecho de que las imágenes hildegardianas nunca se mezclen con los textos, y que las visiones tiendan a ser composiciones imaginativas próximas a las visiones bíblicas, a las de Ezequiel o el Apocalipsis. Al comentar la última visión del *Liber divinorum operum*, en la que el círculo aparece asociado al cuadrado, señala que en una experiencia diagramática normal el círculo incluiría anotaciones, tal y como sucede con Gioacchino, lo que lo privaría, sin duda, del aura visionaria[44]. En efecto, como indicábamos al principio, visiones y figuras se resuelven en estilos claramente diferentes. Con todo, los círculos trinitarios de Gioacchino pueden iluminar novedosamente tres folios del manuscrito de Lucca, en un sentido semejante a como lo hizo la Trinidad de Saint Denis con respecto a los dos primeros folios del códice. Si dejamos

al margen la gran complejidad de la figura de Gioacchino, que por lo demás ha sido magníficamente estudiada, y atendemos tan sólo a los tres círculos enlazados, proyectando la figura de los tres círculos en el códice de Lucca, advertimos que a la primera imagen del Espíritu del Mundo siguen tres ruedas, tres círculos, que constituyen la primera parte del *Liber* y podrían formar una unidad. Los folios 9, 28v y 38 **[62, 63, 64]** se suceden como imágenes autónomas, aunque la figura de Gioacchino nos induce a unirlas, a enlazarlas, obteniendo así una nueva imagen trinitaria, puramente geométrica, que sólo alcanzaría a ver una mirada que se deshiciera de los ropajes para buscar la esencia.



62. Hildegard von Bingen, *El espíritu del mundo y la rueda*, fol. 9 (s. XIII)



63. Hildegard von Bingen, *La rueda del Universo*, fol. 28v (s. XIII)



64. Hildegard von Bingen, *Efectos del fuego, aire y agua*, fol. 38 (s. XIII)

Los folios habrían de ser vistos desde su movimiento, aspiración que sin duda estaba presente en el arte medieval, del mismo modo que en ellos se buscó provocar la impresión de rotación, interior y exterior, según sea la orientación de los vientos, o en otros manuscritos, como por ejemplo los lullianos, se incluyeron primitivos mecanismos que permitirían mover las ruedas[45]. M. Reeves y B. Hirsch-Reich calificaron la imaginación de Gioacchino de caleidoscópica, en la medida en que las imágenes se ordenaban y reordenaban en su

mente como en una rica y compleja danza[46]. Del mismo modo deberá actuar la recepción que pretenda encontrar los significados de las imágenes. Figuras y visiones para ver lo invisible, porque, en expresión de Gioacchino, «las figuras muestran mejor de lo que la lengua puede expresar» (*potius figures ostendi quam lingua exprimi potest*[47]). La visión trinitaria de Hildegard ocuparía no sólo el primer folio del *Liber* sino toda la primera parte, como un auténtico reto para los ojos interiores.

Bibliografía

Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium, ed. Paula Lieber Gerson, Nueva York 1986.

Agustín, san, *Obras completas*, ed. L. Arias, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1985.

Angela da Foligno, *Il libro dell'esperienza*, ed. Giovanni Pozzi, Adelphi, Milán 1992.

Balthasar, Hans Urs von, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Einsiedeln 1961.

Baltrušaitis, Jurgis, «L'image du monde celeste du IXe au XIIe siècle», en *Gazette des Beaux Arts*, julio-agosto de 1938, págs. 137-148.

—, *Abérrations. Quatre essais sur la légende des formes*, Perrin, París 1957.

Barber, Richard, *El santo Grial. Historia de una leyenda*, La Liebre de Marzo, Madrid 2007.

Beato de Liébana, *Obras completas y complementarias*, I, ed. bilingüe de J. González Echegaray, A. del Campo y L. G. Freeman, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 2004.

Bernardo, san, *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1987.

Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialitat religióspolitischer Programme in Mittelalter, Die, ed. A. Patschowsky, Thorbecke, Ostfildern 2003.

Blumenberg, Hans, *Die Lesbarkeit der Welt*, Suhrkamp, Frankfurt 1986.

—, *Las realidades en que vivimos*, Paidós, Barcelona 1999.

Boespflug, F. y Y. Zaluska, «Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV[e] Concile du Latran (1215)», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXVII, 1994, págs. 181-240.

Böhme, Jacob, *Aurora oder Morgenröte im Aufgang*, ed. Gerhard Wehr, Aurum Verlag, Friburgo de Brisgovia 1977 [ed. cast.: *Aurora*, trad. y notas de Agustín Andreu, Alfaguara, Madrid 1979].

Bologna, Corrado, «La mano en la mejilla», en *Criticón*, 87-88-89, 2003, págs. 79-96.

Borges, Jorge Luis, «Pierre Menard, autor de El Quijote», en *Ficciones, Prosa completa*, vol. 1, Bruguera, Barcelona 1980.

—, *Nueve ensayos sobre Dante*, Espasa Calpe, Madrid 1982.

Boulnois, Olivier, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Äge, V[e]-XVI[e] siècle*, Du Seuil, París 2008.

Boyle, Leonard E. y Herbert Leroy, *Die Schópfung. Ein Meisterwerk gotischer Buchmalerei*, Belser, Stuttgart 1987.

Bretón, André, *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, París 1928-1965.

—, *L'art magique*, Amis du Club Français du Livre, París 1957 (reed. 1991).

—, *Perspective cavaliére*, ed. Marguerite Bonnet, Gallimard, París 1970.

—, *Œuvres completes*, 3 vols., ed. Marguerite Bonnet, La Pléiade, Gallimard, París 1988.

Brion, Marcel, *Leonard de Vinci*, Albin Michel, París 1952.

—, *L'art fantastique*, Albin Michel, París 1961.

Bronder, Barbara, «Das Bild der Schópfung und Neuschópfung der Welt ais orbis quadratus», en *Frühmittelalterlichen Studien*, 1972, págs. 188-210.

Bynum, Caroline Walker, «Seeing and Seeing Beyond: The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century», en *The Minds' Eye*, págs. 208-240.

Caillois, Roger, *Pierres*, Gallimard, París 1966.

—, *L'écriture des pierres*, Skira-Flammarion, Ginebra-París 1970.

Calderoni Masetti, A. R. y G. Dalli Regoli, *Sanctae Hildegardis Reuelationes. Manoscritto 1492*, Lucca 1973.

Camille, Michael, Gothic art. Visions and revelations of the Medieval World, Londres 1996.

Cançons de l'amor de lluny de Jaufré Rudel, Les, introd. de V. Cirlot y trad. de E. Vilella, Columna, Barcelona 1996.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes 1605-2005, dir. Francisco Rico, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona 2004.

Cirlot, Juan Eduardo, *El espíritu abstracto desde la prehistoria a la edad media*, Labor, Barcelona 1966.

Cirlot, Victoria, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Herder, Barcelona 2005.

—, *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Siruela, Madrid 2005.

— **y Blanca Garí**, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias de la Edad Media*, Siruela, Madrid 2008 (1.ª ed. 1999).

Clemente de Alejandría, *Le pédagogue*, trad. Claude Mondésert, Sources Chrétiennes 108, París 1965.

Contes del Graal. Li, El Cuento del Grial, ed. Martín de Riquer, El Acantilado, Barcelona 2003.

Coomaraswamy, Ananda K., *1: Selected papers. Traditional art and symbolism*, ed. Roger Lipsey, Bollingen Series, LXXXIX, Princeton University Press, New Jersey 1977.

Corbin, Henry, *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*, trad. Ana Cristina Crespo, Siruela, Madrid 1996.

Curtius, Ernst Robert, «Schrift und Buchmetaphorik in der Weltliteratur», en *Deutsche Vierteljahrschrift*, XX, 192.

Dalí, Salvador, «L'Âne pourri», en *Le Surrealisme au Service de la Révolution*, julio de 1930.

—, *El mito trágico de «El Angelus» de Millet*, Tusquets, Barcelona 1978.

Didi-Huberman, Georges, *L'image ouverte*, Gallimard, París 2007.

Diebold, William J., *Word and Image. An Introduction to Early Medieval Art*, Westview Press 2000.

Dronke, Peter, «Tradition and innovation in medieval western colorimager», en *The Realm of Colours*, Eranos Jahrbuch, XLI, 1972, págs. 51-108.

Edson, Evelyn, *Mapping Time and Space: How Medieval Mapmakers Viewed Their World*, Londres 1997.

Einstein, Carl, «André Masson, étude ethnologique», en *Documents*, 2, mayo de 1929, págs. 93-102.

Embach, Michael, *Die Schriften Hildegards von Bingen. Studien zu ihrer Überlieferung und Rezeption im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, AkademieVerlag, Berlín 2003.

Enjeux philosophiques de la mystique, ed. Dominique de Courcelles, Jérome Millón, Grenoble 2007.

Ernst, Max, *Ecritures*, Gallimard, París, 1970 [ed. cast.: *Escrituras*, trad. Pere Gimferrer y Alfred Sargatal, Polígrafa, Barcelona 1982].

Esmeijer, A. C., «La macchina dell'universo», en *Album disciplinarum J. G. van Gelder*, Utrecht 1963, págs. 5-15.

Evans, Michael, «The geometry of the mind», en *Architectural Association Quaterly*, 12,1980, págs. 32-55.

Freud, Sigmund, «Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci», en *Obras completas*, II, Biblioteca Nueva, Madrid 1981.

Friedrich, Caspar David, *Scritti sull'arte*, Se, Milán 2001.

Gebenón de Eberbach, La obra de, ed. crítica J. C. Santos Paz, Florencia 2004.

Gilot, Françoise y Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Editions 10/18, París 2006 (1.a ed. 1964).

Gombrich, E. H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Phaidon Press, Londres 2008 (1.ª ed. 1960).

Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura, ed. Richard Woodfield, Debate, Barcelona 1997.

Gössmann, Elisabeth, *Hildegard von Bingen. Versuche einer Annáherung*, Iudium, Munich 1995.

Gottfried von Strassburg and the medieval Tristan Legend, ed. Adrián Stevens y Roy Wisbey, Brewer, SufFolk 1990.

Grabar, André, «Peintures mozarabes et Picasso», en *Cahiers Alsaciens dArchéologie, d'Art et d'Histoire*, II, 1967, págs. 89-96.

—, «L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Age», en Cahiers Archéologiques, 1982, págs. 5-24.

Guigues Ier le Chartreux, *Les méditations*, D u Cerf, París 2001.

Hamburger, Jeffrey F., *The Rothschild Canticles. Art and mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, Yale Uni-

versity, New Haven-Londres 1990.

Harbison, Craig, «Visions and méditations in early Flemish painting», en *Simiolus*, 1985, págs. 87-118.

Henry Corbin, dir. Christian Jambet, Cahiers de l'Herne, París 1981.

Hildegardis Scivias, ed. Adelgundis Führkótter O. S. B., en colaboración con Angela Carlevaris O. S. B., Corpus Christianorum Continuado Mediaevalis XLIII y XLIIIA, Brepols, Turnholt 1978 [ed. cast.: *Scivias: Conoce los caminos*, trad. A. Castro y M. Castro, Trotta, Madrid 1999].

Hildegardis Bingensis Liber Divinorum operum, ed. A. Derolez y P. Dronke, CCCMXCII, Brepols, Turnholt 1996 [ed. cast.: trad. María Eugenia Góngora y María Isabel Flissfisch, Herder, Barcelona 2009].

Hofmeier, Johann, *Die Trinitätslehre des Hugo von St. Viktor*, Munich 1963.

Hugo de San Víctor (Ugo di S. Vittore), *I tre giorni dell'invisibile luce. L'unione del corpo e dello spirito*, ed. V. Liccaro, Florencia 1974.

Ildegarda di Bingen, *Il libro delle opera divine*, ed. Marta Cristiani y Michela Pereira, Mondadori, Milán 2003.

Illich, Ivan, *Du lisible au visible: La naissance du texte. Un commentaire du Didascalicon de Hugues de Saint Victor*, Cerf, París 1991.

Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid 1983.

Javelet, R., Image et ressemblance au XII[e] siècle, de saint Anselme à Alain de Lille, 2 vols., París 1967.

Keller, Hildegard Elisabeth, «*In vera visione vidi*. Ein visionsgeschichtlicher Längsschnitt von der "Feder im Scha-

tten" zum "Engel des Herrn im Küchenschurz"», en *Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge* IX-3/1999, págs. 598-615.

Kelly, Th. E., *Le haut livre du Graal: Perlesvaus. A structural study*, Droz, Ginebra 1974.

Kiefer, Anselm, catálogo de la exposición del Museo Guggenheim de Bilbao, 28 de marzo-3 de septiembre de 2007.

Koyré, Alexandre, *La philosophie de Jacob Böhme*, Vrin, París 1971.

Kundera, Milan, *Le rideau*, Gallimard, París 2005.

Labrusse, Rémi, «Le potlatch», en *Joan Miró. 1917-1934*, Centre Pompidou, París 2004, págs. 33-49.

Lacy, Norris, *The craft of Chrétien de Troyes: an essay on narrative art*,Brill, Leiden 1980.

Ladner, G. B., «St. Gregory of Nyssa and St. Augustine on the symbolism of the cross», en *Late classical and mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend*, Princeton 1955.

Légende du Graal dans les littératures européennes. Anthologie commentée, dir. Michel Stanesco, La Pochothéque, París 2006.

Leiris, Michel, «Joan Miró», en *Documents*, 5, octubre de 1929, págs. 263-269.

Leonardo de Vinci, *El tratado de pintura*, introd. Valeriano Bozal, Murcia 1985.

Lerner, M. P., *Le monde des sphéres, I. Genèse et triomphe d'une représentation cosmique*, Les Belles Lettres, París 2008.

Lévi-Strauss, Claude, *Le regard éloigné*, Plon, París 1983.

Lieber Gerson, Paula, «Suger as Iconographer: The Central Portal of the West Façade of Saint Denis», en *Abbot Suger*, págs. 183-198.

Liebeschütz, Hans, *Das allegorische Weltbild der heiligen Hildegard von Bingen*, Darmstadt 1964 (1.a ed. 1928).

Lomas, David, *The haunted self. Surrealism, psychoanalysis, subjectivity*, Yale University Press 2000.

Loomis, Roger Sherman y Laura Hibbard Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, Modern Language Association of America, Nueva York 1938 (reed., Nueva York 1975).

Ly, Nadine, «La litteralité», en *Les Langues Néolatines*, LXXXI, 1987.

Mabille, Pierre, «L'œil du peintre», en *Minotaure*, 12-13, 1939.

Magritte, René, *Ecrits complets*, ed. André Blavier, Flammarion, París 2001.

Manuscrits de Chrétien de Troyes, Les, ed. K. Busby, T. Nixon, A. Stones y L. Walters, 2 vols., Rodopi, Amsterdam 1993.

Masson, André, *Le rebelle du surréalisme. Ecrits*, ed. Françoise-Will-Levaillant, Hermann, París 1976.

McGinn, Bernard, «Theologians as Trinitarian Iconographers», en *The Mind's Eye*, págs. 186-207.

Meer, F. van der, *Maiestas domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Roma-París 1938.

Meier, Christel, *Gemma spiritualis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18.Jahrhundert*, Fink, Munich 1977.

—, «Die Quadratur des Kreises. Die Diagrammatik des 12. Jahrhunderts als symbolische Denk- und Darstellungsform», en *Die Bildwelt*, págs. 23-54.

Mentré, Mireille, *Illuminated manuscripts of medieval Spain*, Thames and Hudson, Londres 1996.

Merleau-Ponty, Maurice, *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, París 1964.

Ménasé, Stéphanie, *Passivité et création*. Merleau-Ponty et Vart moderne, Puf, París 2003.

Micha, Alexandre, *Essais sur le cycle du Láncelot-Graal*, Droz, Ginebra 1987.

Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages, The, ed. Jeffrey K. Hamburger y Anne-Marie Bouché, Princeton University Press, Princeton 2006.

Minotaure, 3 vols., Skira, Ginebra.

Miró, Joan, *Escritos y conversaciones*, ed. Margit Rowell, Valencia-Murcia 2002.

Nolan, Barbara, *The Gothic visionary perspective*, Princeton University Press, 1977.

Novalis Werke, ed. Gerhard Schulz, Beck, Munich 1987 (3.ª ed.).

Objectes vius. Figura i natura morta en Picasso, 20 novembre de 2008-1 de marc de 2009, comisario Christopher Green, Museo Picasso, Barcelona 2008.

Obrist, Barbara, «Wind Diagrams and medieval Cosmology», en *Speculum*, 72,1997, págs. 33-84.

Ohly, Friedrich, «Die Gestirne des Heils. E in Bildgedanke zur Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Jüngsten Tag», en *Euphorion*, 85, 1991, págs. 235-271.

Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, ed. Julián Marías, Cátedra, Madrid 1984.

Patschovsky, Alexander, «Die Trinitätsdiagramme Joachims von Fiore. Ihre Herkunft und semantische Struktur im Rahm en der Trinitätsikonographie, von deren Anfänge bis ca. 1200», en *Die Bildwelt*, págs. 55-114.

Perlesvaus o El alto libro del Graal, ed. y trad. V. Cirlot, Siruela, Madrid 2000.

Philosophie et esthétique dans le don Quichotte de Cervantès, ed. Dominique de Courcelles, Etudes et Rencontres de l'Ecole des Chartes, París 2007.

Potestà, Gian Luca, *Il tempo dell'apocalisse. Vita di Gioacchino da Fiore*, Laterza, Roma-Bari 2004.

Quercy, Pierre de, *Étude sur l'hallucination*, Alcan, París 1930.

Queste del saint Graal. Roman du XIIIe siècle, La, ed. Albert Pauphilet, «Les classiques franjáis du Moyen Age», Champion, París 1949 [ed. cast.: *La búsqueda del santo Grial*, trad. Carlos Alvar, Alianza, Madrid 1997].

Raimundi Lvlli Opera Latina. 120-122 in Monte Pessvlano anno MCCCV composita, ed. Aloisivs Madre, CCCMXXXV, Brepols, Turnholt 1981 [ed. cast.: *Obras de Ramón Llull, doctor iluminado*, Círculo Latino, Barcelona 2005].

Rainini, Marco, *Disegni dei tempi. Il «Liber Figurarum» e la teología figurativa di Gioacchino da Fiore*, Centro Internazionale di Studi Gioachimiti, R om a 2006.

Reeves, Marjorie y Beatrice Hirsch-Reich, *The Figurae of Joachim of Fiore*, Oxford at Clarendon Press, 1972.

Reguera, Isidoro, *Jacob Bóhme*, Siruela, Madrid 2003 (Objetos de melancolía, 1985).

Richard de Saint Victor, *Les douze patriarches ou Beniamin minor*, ed. Jean Chátillon, Monique Duchet-Suchaux y Jean Longére, Cerf, París 1997.

Richardson, John, *A life of Picasso*, 3 vols., A. Knopf, Nueva York 2007.

Roach, William, «Eucharistic tradition in the Perlesvaus», en *Zeitschriftfür romanische Philologie*, LIX, 1939, págs. 10-56.

Robert de Boron, *Il libro del Graal*, ed. Francesco Zambón, Adelphi, Milán 2005.

Rubin, Miri, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge University Press, 1991.

Ruh, Kurt, *Geschichte des abendländischen Mystik, t. I: Die Grundlegung durch die Kirchenvater und die Monchstheologie des 12.Jahrhunderts*, Beck, Múnich 1990.

Saurma-Jeltsch, L., *Die Miniaturen im «Liber Scivias» der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder*, Reichert, Wiesbaden 1998.

Saxl, Fritz, «Macrocosm and microcosm in medieval pictures», en *Lectures I y II*, The Warburg Institute, Londres 1957.

Schipperges, Heinrich, *Hildegard von Bingen*, Beck, Munich 1995.

Schneede, Uwe M., *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*, C. H. Beck, Munich 2006.

Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Siruela, Madrid 1998 (1.ª ed. 1946).

Sicard, Patrice, *Diagrammes médiévaux et exégése visuelle. Le libellus de formatione arche de Hugues de Saint-Victor*, Brepols, Turnholt 1993.

Singer, Charles, «The Scientific Views and Visions of Saint Hildegard (1098-1180)», en *Studies in the History and Method of Science*, vols. I y II, Oxford at the Clarendon Press, 1917.

Spearing, A. C., *The medieval poet as voyeur. Looking and Listening in Medieval Love-Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

Steinen, Wolfram von den, *Homo caelestis. Das Wort der Kunst im Mittelalter*, 2 vols., Francke, Berna-Múnich 1965.

Surréalisme au Service de la Révolution, numéros 1 à 6, juillet 1930-mai 1933, Le, Jean Michel Place, París 1976.

Starobinski, Jean, *L'œil vivant. II. La relation critique*, Gallimard, París 1970.

Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo, dir. Emmanuel Guigon, Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria 1993.

Teresa de Jesús, santa, *Obras completas*, ed. Efrén de la Madre de Dios, O. C. D. y Otger Steggink, O. Carm., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1996.

Thiele, Johannes, *Die mystische Liebe zur Erde. Fühlen und Denken mil der Natur*, Kreuz Verlag, Stuttgart 1989.

Tiefe des Gotteswissens — Schönheit der Sprachgestalt bei Hildegard von Bingen, ed. Margot Schmidt, fromann-holzbog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1995.

Trajectoires du rêve. Du romantisme au surréalisme, comisario Vincent Gille, Pavillon des Arts, París 2003.

Vasari, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Cátedra, Madrid 2002.

Vega, Amador, *Ramón Llull y el secreto de la vida*, Siruela, Madrid 2002.

—, «Experiencia estética y experiencia mística en la modernidad», en *La experiencia mística. Estudio interdisciplinario*, ed. Juan Martín Velasco, Trotta, Madrid 2004.

—, *Tratado de los cuatro modos del espíritu*, Alpha Decay, Barcelona 2005.

Vida y visiones de Hildegard von Bingen, ed. Victoria Cirlot, Siruela, Madrid 2009 (1.a ed. 1997).

Visiones del Quijote, Fundació la Caixa de Catalunya, Barcelona 2005.

Walters, Lori, «Wonders and Illumination. Pierart dou Tielt and the Queste del Saint Graal», en Word and Image in Arthurian Literature, ed. K. Busby, Garland, Nueva York-Londres 1996.

Werner, Hans Joachim, *Eins mit der Natur. Mensch und Natur bei Franz von Assissi, Jakob Böhme, Albert Schweizer, Teilhard de Chardin*, Beck, Munich 1986.

Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, 6.ª edición Karl Lachmann, trad. Peter Knecht e introd. Bernd Schirok, Walter de Gruyter, Berlín 1998.

Yourcenar, Marguerite, *Sous bénéfice d'inventaire*, Gallimard, París 1978.

—, *En pèlerin et en étranger*, Gallimard, París 1989.

Zinn, Grover A., Jr., «Mandala symbolism and use in the mysticism of Hugo of St. Victor», en *History of Religions*, 12,1973, págs. 317-341.



VICTORIA CIRLOT VALENZUELA (Barcelona 1955) es profesora de literatura medieval y literatura comparada de la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona). Es coordinadora de las actividades del Institut Universitari de Cultura de la Universitat Pompeu Fabra. Es codirectora de la colección «El Árbol del Paraíso» de la Editorial Siruela y vicepresidenta de la Asociación de la Biblioteca Mystica et Philosophica Alois Maria Haas. Sus publicaciones se refieren a la cultura medieval (armamento, caballería, arte medieval, novela artúrica, lírica trovadoresca, mística femenina), a la estética del siglo XX y a la simbología.

Entre sus últimos libros destacan: *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* (Siruela, Madrid 1997, 2000), *La mirada interior. Escritoras y visionarias en la Edad Media* (en colaboración, Martínez Roca, Barcelona 1999, Siruela, Madrid

2008), *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval* (Siruela, Madrid 2005), *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente* (Herder, Barcelona 2005).

Se ha dedicado también a la edición de la obra de su padre, Juan Eduardo Cirlot (Barcelona 1916-1973), entre la que destaca, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid 1997 y *Bronwyn* (Siruela, Madrid 2001).

Notas

[1] Ananda K. Coomaraswamy, I: *Selected papers. Traditional art and symbolism*, ed. Roger Lipsey Bollingen Series LXXXIX, Princeton University Press, New Jersey 1977, pág. 43 y ss. <<

[2] Me permito remitir a *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, ed. V. Cirlot, Siruela, Madrid 1997, 2009 (3.ª ed. revisada, corregida y ampliada). <<

[3] Parafraseo de André Breton, *Manifeste du surréalisme*, en *Œuvres complétes*, ed. Marguerite Bonnet, nrf, Gallimard, París 1988, pág. 337, que literalmente dice: «C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit de deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous montrons infiniment sensibles». <<

[4] André Breton, «Autodidactes dits "naïfs"» (1942), en *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, París 1928-1965, pág. 293. <<

[5] Así lo planteé en V. Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Herder, Barcelona 2005, pág. 67 y ss. <<

[6] F. van der Meer, *Maiestas domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Roma-París 1938, pág. 220. <<

[7] Beato de Liébana, *Obras completas y complementarias*, I, ed. bilingüe de J. González Echegaray, A. del Campo y L. G. Freeman, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 2004. <<

[8] Citado por Christel Meier, *Gemma spiritualis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhunden*, Fink, Múnich 1977, pág. 142. <<

[9] Ivan Illich, *Du lisible au visible: La naissance du texte. Un commentaire du Didascalicon de Hugues de Saint Victor*, Cerf, París 1991. <<

[10] La fotografía la he encontrado en Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*, C. H. Beck, München 2006, pág. 18. <<

[11] *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núms. 1-6, julio de 1930-mayo de 1933, Jean Michel Place, París 1976 (ed. facsímil). <<

[12] Hans Urs von Balthasar, «Die geistlichen Sinne», en *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, t. I, Einsiedeln 1961, págs. 352-393, comentado por Margot Schmidt, «Zur Bedeutung der geistlichen Sinne bei Hildegard von Bingen», en *Tiefe des Gotteswissens - Schönheit der Sprachgestalt bei Hildegard von Bingen*, ed. M. Schmidt, Frommann-holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1995, págs. 117-142, en especial pág. 118, donde lamenta que en su recorrido Hans Urs von Balthasar no hiciera referencia ni a san Agustín ni a Gregorio el Grande. <<

[13] Richard de Saint Victor, *Les Douze patriarches ou Beniamin minor*, ed. Jean Châtillon, Monique Duchet-Suchaux y Jean Longère, Cerf, París 1997. Cf., acerca de Ricardo, Kurt Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik*, t. I, *Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Monchstheologie des 12. Jahrhunderts*, Beck, Múnich 1990, págs. 397-406. <<

[14] Richard de Saint Victor, *op. cit.*, cap. V. <<

[15] Michael Carnille, *Gothic art. Visions and Revelations of the Medieval World*, Londres 1996, pág. 16. <<

[16] Katherine H. Tachau, «Seeing as Action and Passion in the Thirteenth and Fourteenth Centuries», en *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, ed. Jeffrey F. Hamburger y Anne-Marie Bouché, Princeton University Press, Princeton 2006, págs. 336-359, comentario de la miniatura en págs. 346-347. <<

[17] Acerca de la escena tristaniana, cf. Michael Curschmann, «Images of Tristan», en *Gottfried von Strassburg and the mediieval Tristan Legend*, ed. Adrian Stevens and Roy Wisbeyg, Brewer, Sufolk 1990, págs. 1-19, fig. 8. <<

[18] A. C. Spearing, *The medieval poet as voyeur. Looking and Listening in Medieval Love-Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 1993. <<

[19] Cf. V. Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Herder, Barcelona 2005, pág. 226 y ss. <<

[20] Cf. Uwe M. Schneede, *op. cit.*, pág. 24. <<

[21] «L'euvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas», André Breton, *Le Surréalisme*, ed. cit., pág. 4. <<

[22] Cf. el capítulo dedicado a Max Ernst en mi *Hildegard von Bingen y la tradición…*, ed. cit., pág. 183 y ss. <<

[23] Pierre Mabille, «L'œil du peintre», en *Minotaure*, núm. 12-13, 1939. <<

[24] Victoria Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición…*, ed. cit., pág. 95 y ss. <<

[25] Jeffrey F. Hamburger, *The Rothschild Canticles. Art and mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, Yale University, New Haven-Londres 1990. <<

[26] Introducción a Angela da Foligno, *Il libro dell'esperienza*, ed. Giovanni Pozzi, Adelphi, Milán 1992, pág. 33. <<

[27] La traducción es mía. Citado en V. Cirlot y B. Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias de la Edad Media*, Siruela, Madrid 2008 (1.ª ed. 1999), pág. 202. *Il libro della beata Angela da Foligno*, ed. Ludger Thier O. F. M. y Abele Calufetti O. F. M., Spicilegium Bonaventurianum XXV, Editiones Collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas, Grottaferrat 1985. <<

[28] En cartas al papa Eugenio III, y a Odo de Soissons, *Vida y visiones*, ed. cit., pág. 111 y ss. <<

[29] Comentado en el último capítulo de mi *Hildegard von Bingen y la tradición…*, ed. cit., pág. 226, en nota. <<

[30] Ibídem, pág. 159 y ss. <<

[31] Max Ernst, *Écritures*, Gallimard, París 1970, pág. 228 [trad. cast.: *Escrituras*, trad. de Pere Gimferrer y Alfred Sargatal, Polígrafa, Barcelona 1982]. <<

[32] Ibídem, págs. 231-232; acerca del espacio intermedio, véase el capítulo IV de este libro. De gran interés es el libro de Stéphanie Ménasé, *Passivité et création. Merleau-Ponty et l'art moderne*, Puf, París 2003, donde la creación es definida como una *ouverture d'un nouvel horizon*, pág. 29, y donde se abordan y distinguen diversos modos de «pasividades» en la creación y ejecución del arte del siglo XX. <<

[33] Véase la *Tentación de san Antonio* de Grünewald (detalle del retablo de Issenheim, 1512-1515, Museo Unterlinden Colmar) y la de Ernst de 1945 (Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg). Es un hecho conocido que Ernst se «inspirÓ» en Griinewald, lo que no elimina (sino que en realidad lo acentúa) la azarosa coincidencia. <<

[34] André Breton, *L'art magique*. Amis du Club Français du Livre, París 1957 (reed. 1991). <<

[35] Anché Grabar, «Peintures mozarabes et Picasso», en *Cahiers Alsaciens d'Archéologie, d'Art et d'Histoire*, II, 1967, págs. 89-96. <<

[36] Juan Eduardo Cirlot, *El espíritu abstracto desde la prehistoria a la edad media*, Labor, Barcelona 1966. <<

[37] Alois Maria Haas, *Visión en azul. Estudios de mística europea*, trad. de Amador Vega, Síruela, Madrid 1999. <<

[38] Presenté parte del capítulo I en el seminario Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales de la Universidad de Provenza (Aix en Provence), junto con las ideas principales expuestas en mi libro *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente* (Herder 2005) en enero de 2008, así como en el coloquio que tuvo lugar en Wolfenbüttel (*Écrire ou peindre la vision*) en septiembre del mismo año. Los capítulos II y III han sido publicados en francés: «Le nuage de poussière, les armées et la tache sur le mur. Pour une critique de l'imagination», en *Philosophie et esthétique dans le Don Quichotte de Cavantes*, estudios reunidos por Dominique de Courcelles, Études et Rencontres de l'École des Chartes, París 2007; y «Langue des pierres: expérience mystique et nature», en *Enjeux philosophiques de la mystique*, ed. Dominique de Courcelles, Jérome Millon, Grenoble 2007. El capítulo IV ha sido elaborado a partir de una conferencia en el Museo Picasso con motivo de la exposición «Objetos vivos. Figura y naturaleza muerta en Picasso», en enero de 2009. El capítulo V ha sido publicado en la revista del Malba de Buenos Aires *El hilo de Ariadna*, núm. 7, octubre de 2009, y el capítulo VI fue presentado como ponencia al VII Congresso Internazionale di Studi Gioachimiti: *Pensare per Figure. Il pensiero diagrammatico-simbolico di Gioacchino da Fiore*,

septiembre de 2009. Todos, tanto los publicados como los inéditos, han sido revisados para la publicación de este libro. <<

[1] André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, París 1965 (1.ª ed., París 1928), pág. 1: «L'œil existe a l'état sauvage». <<

[2] Tomo la expresión de Marguerite Yourcenar, «Le Cerveau noir de Piranèse», en *Sous bénéfice d'inventaire*, Gallimard, París 1978. <<

[3] *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Battista Alberti*, introd. de Valeriano Bozal, Murcia 1985, XVI, 8. Reproduzco más adelante el pasaje. <<

[4] Milan Kundera, *Le rideau*, Gallirnard, París 2005: «Un rideau magique, tissé de légen-des, était suspendu devant le monde. Cervantés envoya don Quichotte en voyage et déchira le rideau. Le monde s'ouvrit devant le chevalier errant dans toute la nudité coniique de sa prose», pág. 110. La metáfora de la cortina o telÓn como velo que oculta y «des-vela» a un tiempo es muy interesante. En la iconografia medieval, la cortina aparece descorrida para mostrar el misterio de la divinidad; cf Jeffrey Hamburger, *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism and the Rhineland circa 1300*, Yale University Press, New Haven-Londres 1990, figs. 214-219. La cortina constituye un elemento iconográfico frecuente en la pintura de René Magritte y alude a lo «visible oculto» y el misterio inherente a ello; cf., un comentario del propio artista en la entrevista con Jacques Goossens en *Écrits complets*, ed. André Blavier, Flammarion, París 2001, pág. 626. Trato este asunto en el capítulo V de este libro. <<

[5] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cap. XVIII, dirigida por Francisco Rico, ed. Instituto Cervantes 1605-

2005, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona 2004, págs. 203-216. <<

[6] Ernst H. Gombrich, «El método de elaborar composiciones de Leonardo» (1952), en *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*, ed. Richard Woodfield, Debate, Barcelona 1997, págs. 211-221. <<

[7] *El tratado de la pintura por…*, cit. *El Tratado de pintura* de Leonardo está compuesto de una serie de textos que debieron de ser redactados en torno a 1498. La traducción francesa de Rafael Trichet du Fresne es del año 1651; cf., *op. cit.*, págs. XXVIII-XXX.

Al plantearse el problema del «realismo» en sus *Meditaciones sobre el Quijote* de 1914, Ortega cita a Leonardo: «Sabido es que la acción de ver consiste en aplicar una imagen previa que tenemos sobre una sensación ocurrente. Un punto oscuro en la lejanía es visto por nosotros sucesivamente como una torre, como un árbol, como un hombre. Viénese a dar la razón a Platón, que explicaba la percepción como la resultante de algo que va de la pupila al objeto y algo que viene del objeto a la pupila. Solía Leonardo da Vinci poner a sus alumnos frente a una tapia con el fin de que se acostumbraran a intuir en las formas de las piedras, en las líneas de sus junturas, en los juegos de sombra y claridad, multitud de formas imaginarias. Platónico en el fondo de su ser, buscaba en la realidad Leonardo sólo el paracleto, el despertador del espíritu. Ahora bien, hay distancias, luces e inclinaciones desde las cuales el material sensitivo de las cosas reduce a un mínimo la esfera de nuestras interpretaciones. Una fuerza de concreción impide el movimiento de nuestras imágenes. La cosa inerte y áspera escupe de sí cuantos "sentidos" queramos darle: está ahí, frente a nosotros, afirmando su muda, terrible materialidad frente a todos los fantasmas. He aquí lo que llamamos realis-

mo: traer las cosas a una distancia, ponerlas bajo una luz, inclinarlas de modo que se acentúe la vertiente de ellas que baja hacia, la pura materialidad», José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, ed. Julián Marías, Cátedra, Madrid 1984, pág. 220. <<

[8] El pasaje es comentado así por Gombrich, *op. cit.*, pág. 216: «Da a entender que Leo-nardo era capaz de inducir deliberadamente en sí un estado de relajación de controles de tipo onírico en el que la imaginación comenzaba a jugar con borrones y formas irregulares, y que estas formas a su vez le ayudaban a entrar en una especie de trance en el que sus visiones interiores podían ser proyectadas en objetos externos». <<

[9] Es éste un punto conflictivo, pues habitualmente se sostiene que don Quijote confunde los rebaños con ejércitos, lo cual no es cierto en un primer momento; es la polvareda lo que le induce a ver ejércitos, que es muy diferente. Acerca de las posibles fuentes, véase Miguel de Cervantes, *op. cit.*, volumen complementario, págs. 325-326. Se ha argumentado el miedo como la causa de la visión de ejércitos en lugar de ovejas, siendo Montaigne, *Essais* I, 17, quien ofrece la versión más clara de esta confusión: «Mais parmy les soldats mesmes, ou elle debvroit trouver moins place, combien de fois a elle changé un troupeau de brevis en esquadron de corselets? des roseaux et des cannes, en gentsdarmes et lanciers? Nos amis, en nos ennemis? A la croix blanche, a la rouge?», cit. en pág. 326. No ine parece que ni la identidad del «visionario» ni el proceso mismo de la visión tal como se despliega en el texto argumenten esta hipótesis. <<

[10] Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Cátedra, Madrid 2002, pág. 488. <<

[11] Marcel Brion, *L'art fantastique*, Albin Michel, París 1961, especialmente cap. VI; cf. asimismo su libro sobre el artista: *Léonard de Vinci*, Albin Michel, París 1952, en especial pág. 477, donde comenta la técnica de la mancha en el muro. <<

[12] Descripción «d'une précision hallucinante» según Nadine Ly, «La litteralité», en Les Langues Néolatines, LXXXI, 1987, pág. 23. También de alucinación habla Edwin Williamson (Miguel de Cervantes, *op. cit.*, vol. complementario, págs. 54-55) en una valoración ambigua de la escena: «En la aventura de los rebaños, sin embargo, DQ llega al borde de la alucinación. Las polvaredas ovejunas, a cierta distancia, son tan ricas en posibilidades caballerescas que la imaginación del hidalgo se desprende de su nublado entorno y vuela hacia las regiones ensoñadas de la Edad de Oro. La descripción de los ejércitos opuestos, a pesar de su intrínseca ridiculez, muestra una indudable fuerza poética (nótese que Sancho queda "colgado de sus palabras"). Aquí se manifiesta DQ como un artista desplegando impresionantes poderes de invención». <<

[13] Marcel Brion, *Léonard*, ed. cit. Véase el comentario acerca de la *Batalla de Anghiari* de Leonardo. <<

[14] Jorge Luis Borges, *Nueve ensayos sobre Dante*, por Nadine Ly, ed. cit., págs. 5-6. <<

[15] Parodia, en efecto, de la melancolía. Muy interesante cómo a través del gesto de la mano en la mejilla se relaciona la identidad de Cervantes, don Quijote y Sancho (que también realiza el gesto por mímesis): «Ecco che d'improvviso Sancio "diviene" Chisciotte che "diviene" Cervantes, che "diviene" Sancio», págs. 89-90, en Corrado Bologna, «La mano en la mejilla», en *Criticón*, 87-88-89, 2003, págs. 79-96. <<

[16] Anché Breton, *Œuvres complétes*, II, ed. Marguerite Bonnet, Bibliothéque de la Pléiade, Gallimard, París 1992,

págs. 375-392 de *Point du jour*. <<

[17] *Op. cit.*, pág. 377. Breton no cita directamente del texto de Leonardo (*Traité de la peinture*, Delagrave 1910) sino a partir del conde de Tromelin, ocultista. <<

[18] La cita a santa Teresa está tomada de Pierre Quercy, *Étude sur l'hallucination*, Alean, París 1930. <<

[19] *Libro de la vida* (2.ª versión, 1562), cap. 29, 7, pág. 156, en santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, ed. Efrén de la Madre de Dios, O. C. D. y Otger Steggink, O. Carm. BAC, Madrid 1986. <<

[20] Apareció en *Minotaure*, 8, junio de 1936, con el título «D'un décalcomanie sans objet préconçu», y también en *Le Surréalisme*, ed. cit., págs. 128-129. <<

[21] Véase «L'Âne pourri», que Salvador Dalí publica en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 1, julio de 1930: «La paranoia se sert du monde extérieur pour faire va-loir l'idée obsédante, avec la troublante particularité de rendre valable la réalité de cette idée pour les autres. La réalité du monde extérieur sert comme illustration et preuve, et est mise au service de la réalité de notre esprit», pág. 10 de la ed. facsímil de Jean Michel Place, París 1976. <<

[22] André Breton, *Œuvres*, ed. cit., págs. 673-785 [trad. cast.: *El amor loco*, trad. de Juan Malpartida, Alianza, Madrid 2000, pág. 98]. <<

[23] El célebre ensayo de Freud de 1910 («Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci», en *Obras completas*, II, Biblioteca Nueva, Madrid 1981, págs. 1577-1619, en especial pág. 1607) es citado por Breton, *op. cit.*, pág. 753, y también por Salvador Dalí, *El mito trágico de «El Ángelus» de Millet*, Tusquets, Barcelona 1978, pág. 67 (publicado en París en 1963 aunque el original data de 1941). Dalí realizó al menos una obra dedicada a los ejércitos formados a partir de la polvareda

(acuarela y tinta china sobre papel), en 1945, conservada en la Fundación Gala-Salvador Dalí de Figueras y reproducida en la pág. 103 de *Visiones del Quijote*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona 2005. <<

[24] André Breton, *Œuvres*, cit., pág. 753 y trad. cit., pág. 98. <<

[25] Ibídem, pág. 754 y trad. pág. 99 <<

[26] «Surréálisme et connaissance», en *Œuvres*, ed. cit., págs. 1277-1279. <<

[27] Claude Lévi-Strauss, «Une peinture méditative», en *Le regard éloigné*, Plon, París 1983, págs. 327-331. <<

[28] Max Ernst, *Écritures*, Gallimard, París 1970, pág. 242 [trad. cast.: *Escrituras*, trad. de Pere Gimferrer y Alfred Sargatal, Polígrafa, Barcelona 1982]. <<

[29] Justamente el objeto de comentario de Lévi-Strauss, *op. cit.*; cf. «Qu'est-ce que le surréalisme?», en *Écritures*, ed. cit., págs. 228-234. Véase también Stéphanie Ménasé, *Passivité et création. Merleau-Ponty et l'art moderne*, Puf, París 2003. Esta cuestión la he planteado ya en el capítulo I. <<

[30] André Masson, *Le rebelle du surréalisme. Écrits*, ed. Françoise-Will-Levaillant, Hermann, París 1976, pág. 158. Su obra ha sido también interpretada, al igual que la del misterioso Monsu Desiderio, como fruto de una enfermedad mental (pág. 206). No es posible analizar aquí la difícil relación entre la locura, la visión y la creación, pero remito a Hildegard Elisabeth Keller, «In vera visione vidi. Ein visionsgeschichtlicher Längsschnitt von der "Feder im Schatten" zum "Engel des Herrn im Küchenschurz"», en *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge IX, 3/1999, págs. 598-615. <<

[31] Véanse los textos de Vincent Gille («Paysages imaginaires: le réve de la nature» y «Au hasard des taches: l'encre

du rêve») en el catálogo de exposición *Trajectoires du rêve. Du romantisme au surréalisme*, Pavillon des Arts, París 2003. <<

[32] Este tema será tratado en el capítulo IV. <<

[1] Roger Caillois, *Pierres*, Gallimard, París 1966, págs. 85-106. <<

[2] Marguerite Yourcenar, «L'Homme qui aimait les pierres», discurso de recepción enla Académie Française, 22 de enero de 1981; publicado en *En pélerin et en étranger*, Gallimard a París 1989, págs. 179-207. <<

[3] Hans Blumenberg, «Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen», en *Studium Genérale*, X, 1957, págs. 266-283 [trad. cast. en *Las realidades en que vivimos*, Paidós, Barcelona 1999, págs. 73-114]. <<

[4] Roger Caillois, *op. cit.*,págs. 90-92.Todas las citas que siguen proceden de estas páginas. <<

[5] Giovanni Pozzi (ed.), Angela da Foligno, *Il Libro dell'esperienza*, Adelphi, Milán 1992, I págs. 11-55. <<

[6] *Obras completas de san Bernardo, v. Sermones sobre el Cantar de los Cantares*, BAC, Madrid, 1987, especialmente sermón 23. <<

[7] «Le voici donc parvenu, et ce n'est pas sans timidité qu'il l'avoue, à une "mystique de la matière"», pág. 1 98, MargueriteYourcenar, *op. cit.* <<

[8] «J'aurais aimé lui rappeler (mais à coup sur il ne l'oubliait pas) que les pré-socratiques l'avaient précedé sur sa route, ou encoré que, de l'autre côté de la planéte, Tchang Tzeu l'eût loué d'avoir passé "de l'intelligence qui discrimine" (et nul ne discriniinait mieux que luí) "à l'intelligence qui englobe". David de Dinant, brûllé aux Halles au XII[e] siècle, est loué par Giordano Bruno, autre brúlé, "d'avoir élevé la matiè-

re a la dignité d'une chose divine". Le *Corpus Hermeticum* conseille d'entendre "la grande voix des choses"», págs. 198-199, Marguerite Yourcenar, *op. cit.* <<

[9] Jurgis Baltrusaitis, *Abérrations. Quatre essais sur la légende des formes*, Perrin, París 1957, con un capítulo dedicado a las «pierres imagées». <<

[10] Roger Caillois, *L'écriture des pierres*, Skira-Flammarion, Ginebra-París 1970, pág. 9. <<

[11] Jurgis Baltrusaitis, *op. cit.*, págs. 57-70. «Les images surgissent dans la pierre comme dans un miroir trouble. [...] Les figures s'y réintégrent et apparaissent comme la révélation d'une vie secréte des rninéraux» (pág. 70). <<

[12] André Breton, *Langue des pierres*; también en *Perspective cavaliére, Œuvres complétes* IV, ed. Marguerite Bonnet, La Pléiade, Gallimard, París 2008, págs. 958-965; Cf. José Pierre, *André Bretón et la peinture*, L'Âge d'Homme, Lausana 1987, pág. 119. <<

[13] André Breton, *op. cit.*, págs. 959-960. <<

[14] «Il arrive quelquefois que les rayons tombés des étoiles (pourvu q'uils soient d'une meme nature) s'unissent aux métaux, aux pierres et aux minér'aux, qui sont tombés de leur position la plus haute, les pénétrent entiérement et s'amalganient a eux. C'est de cette conjuncture que les *gamahés* tirent leur origine: ils se pénétrent de cette influence et reçoivent la signature de la nature»; citado en André Breton, *op. cit.*, pág. 157. <<

[15] Vincent Gille, «Le réve et la vie», en *Trajectoires du rêve, du romantisme au surréalisme*, Pavillon des Arts, París 2003. <<

[16] Ibídem, pág. 43. <<

[17] Olivier Schefer, «Les pierres de rêve: minéralogie visionnaire», en *Trajectoires…*, ed. cit., págs. 203-210, cita en pág. 206. <<

[18] André Breton, *Œuvres complétes*, II, ed. Marguerite Bonnet, La Pléiade, Gállimard, París 1992, págs. 375-392 y 736-763. <<

[19] André Breton, *Le Message*, en *Œuvres*, II, ed. cit., pág. 377: «On répéte volontiers que Léonard deVinci recommandait a ses éléves, en quéte d'un sujet original et qui leur con vínt, de regarder longtemps un vieux mur décrépi: […] Mais jetons, je suis loin de m'y op-poser, jetons un regard de reconnaissance émue sur ces surfaces élémentaires dans lesquelles électivement a tenté si longtemps de se composer le monde a venir. Marc de café, plomb fondu, miroir sous l'haleine, c'est encoré de vous que sont faltes ces impénétrablement claires voilettes des jeunes femmes. Ce monsieur du restaurant n'attend personne: ii prend grand intérét a sa sauce de perdreau fígée. Tel autre, en train d'allumer son cigare, ignore qu'il est un fumeur de visions». Cf. Max Ernst, *Écritures*, Gallimard, París 1970: «Max passe les vacances à Pornic, petite plage sur la côte de Bretagne. C'est lá qu'á la vue d'un parquet usé, il a l'intuition de ce que sera la technique du frottage» (1925), pág. 50; cf. V. Cirlot, «Max Ernst o la liberación de las imágenes», en *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Herder, Barcelona 2005, págs. 183-206. <<

[20] Jean Starobinski, «L'imagination projective», en *L'œil vivant II. La relation critique*, Gallimard, París 1970, págs. 238-254 y la cita en pág. 252. <<

[21] Véase el capítulo siguiente. <<

[22] André Breton, *L'Amour fou*, en *Œuvres*, II, ed. cit., pág. 75.2. <<

[23] Emmanuel Guigon, «Al hilo del abismo», en *Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo*, cat. exp., Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria 1993, <<

[24] André Breton, «Langue des pierres», en *Perspective cavaliére, Œuvres*, IV, ed. cit., pág. 962. <<

[25] E. Guigon, *op. cit.*, pág. 16. <<

[26] Ernst Robert Curtius, «Schrift und Buchmetaphorik in der Weltliteratur», *Deutsche Vierteljahrschrift*, XX, 1942. <<

[27] Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Suhrkamp, Frankfurt 1986. <<

[28] Hans Blumenberg, *op. cit.*, pág. 199: «Die Lesbarkeitmetapher ist in der Aufklärung Leitfaden für die Geschichte der ständigen Unterwanderung einer sich als unbestechlich befindenden Vernunft durch die heimlichen Wünsche, die Welt möge mehr Bedeutung für den Menschen haben und ihm mehr zeigen, als vernünftigerweise von ihr erwartet werden darf». <<

[29] La primera cita procede de *Das allgemeine Brouillon*, III, ed. cit., pág. 267, por H. Blumenberg, *op. cit.* La segunda está tomada de *Fragmente und Studien 1797-1798*, en *Novalis Werke*, ed. Gerhard Schulz, Beck, Múnich 1987 (3.ª ed.), pág. 399. <<

[30] Caspar David Friedrich, *Scritti sull'arte*, Se, Milán 2001, pág. 37: «L'arte, infatti, non puó aver come fine l'imitazione. […] Il compito dell'artista non consiste nella fedele rappresentazione del cielo, dell'acqua, delle rocce e degli alberi; sono la sua anima e la sua sensibilitá a doversi rispecchiare nella natura». <<

[31] Vincent Gille, «Paysages imaginaires: le rêve de la nature», en *Trajectoires…*, ed. cit., págs. 61-67, y O. Schefer, «Les pierres», en ibídem, pág. 204. <<

[32] Ananda K. Coomaraswamy, «Ars sine scientia nihil» (1943), en *Traditional art and symbolism*, ed. Roger Lipsey, Bollingen Series, Princeton University Press, Princeton 1977, págs. 229-232. <<

[33] Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid 1992. <<

[34] Hans Joachim Werner, *Eins mit der Natur. Mensch und Natur bei Franz von Assisi, Jakob Böhme, Albert Schweizer, Teilhard de Chardin*, Beck, Múnich 1986, pág. 31. <<

[35] Johannes Thiele, *Die mystische Liebe zur Erde. Fühlen und Denken mit der Natur*, Kreuz Verlag, Stuttgart 1989, pág. 46. <<

[36] Heinrich Schipperges, *Hildegard von Bingen*, Beck, Múnich 1995, pág. 50. <<

[37] Ildegarda di Bingen, *Il libro delle opera divine*, ed. Marta Cristiani y Michela Pereira, mi Mondadori, Milán 2003. <<

[38] Peter Dronke, «Tradition and innovation in medieval western colour-imagery», en *The Realm of Colours*, «Eranos Jahrbuch», XLI, 1972, págs. 51-108. <<

[39] Elisabeth Gössmann, *Hildegard von Bingen. Versuche einer Annäherung*, Iudium, Múnich, 1995, pág. 46 y ss. <<

[40] *Hildegardis Scivias*, ed. Adelgundis Führkótter O. S. B., con la colaboración de Angela Carlevaris O. S. B., CCCMXLIII y XLIIIA. Brepols, Turnholt 1978 [trad. cast.: *Scivias: Conoce los caminos*, trad. Antonio Castro y Mónica Castro, Trotta, Madrid 1999, pág. 113]. <<

[41] Citado en Christel Meier, *Gemma spiritualis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, Fink, Múnich 1977, pág. 34. <<

[42] Christel Meier, *op. cit.*, pág. 44. <<

[43] Clemente de Alejandría, *Le pédagogue*, trad. de Claude Mondésert, SC 108, París, 1965, citado por Christel Meier, *op. cit.*, pág. 142. <<

[44] *Raimundi Lulli Opera latina. 120-122 in Monte Pessvulano anno* MCCCV *composita*, ed. Aloisivs Madre, CCCM XXXV, Brepols, Turnholt 1981 [trad. cast.: *Obras de Ramon Llull, doctor iluminado*, Círculo Latino, Barcelona 2005]. <<

[45] Amador Vega, *Ramón Llull y el secreto de la vida*, Siruela, Madrid, 2002, y *Tratado de los cuatro modos del espíritu*, Alpha Decay, Barcelona 2005. <<

[46] Alexandre Koyré, *La philosophie de Jacob Böhme*, Vrin, París 1971, pág. 39. Ver también: Isidoro Reguera, *Jacob Böhme*, Siruela, Madrid 2003 (*Objetos de melancolía*, 1985). <<

[47] Jacob Böhme, *Aurora oder Morgenrote im Aufgang*, edición de Gerhard Wehr, Aurum Verlag, Freiburg im Breisgau 1977; Jacob Böhme, *Aurora*, prólogo, traducción y notas de Agustín Andreu Rodrigo, Alfaguara, Madrid 1979. <<

[48] Alexandre Koyré, *op. cit.*, págs. 161-162. <<

[1] Claude Lévi-Strauss, «Une peinture méditative», en *Le regard éloigné*, Plon, París 1983, págs. 327-331 [trad. cast.: *La mirada distante*, Argos Vergara, Barcelona 1984]. <<

[2] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, París 1964, pág. 31. <<

[3] Ibídem, págs. 27-28. <<

[4] Henry Corbin, *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*, trad. Ana Cristina Crespo, Siruela, Madrid 1996. <<

[5] Acerca de esta cuestión y su comprensión como experiencia visionaria, véase V. Cirlot, «Max Ernst o la liberación de las imágenes», en *Hildegard von Bingen y la tradición visio-*

naria de Occidente, Herder, Barcelona 2005, págs. 183-206. <<

[6] Henry Corbin, *op. cit.*, págs. 72-73. Acerca de la iconografía del *mundus imaginalis*: «¿Cómo representar un paisaje terrestre en el que todo está transformado por esta Luz-de-Gloria que el alma proyecta? Cuando el alma mazdeísta capta esta Energía de luz sacra como fuerza que hace brotar el agua, germinar las plantas, desplazarse las nubes, nacer a los humanos, que ilumina su inteligencia, les confiere una fuerza sobrenatural victoriosa y los consagra como seres de luz revistiéndolos de una dignidad hierática —todo eso no puede ser objeto de una pintura *representativa*, sino de un arte esencialmente *simbólico*—. [...] Tal vez el mejor ejemplo que haya llegado hasta nosotros se encuentra en un manuscrito tardío, considerado hasta ahora único en su género, cuyas pinturas a toda página y con maravillosos colores se realizaron en el sur de Persia, en Shiraz, a finales del siglo XIV (1398 a. C.)», pág. 61. En nota comenta que se trata de un impresionante manuscrito de cerca de mil páginas que contienen una antología de poetas persas, entre los que se encuentra Nizami: «Lo sorprendente es que estas pinturas no tienen ninguna relación ni con el propio texto de Nizami ni con la forma en que están tratados habitualmente en las miniaturas los temas tomados de las obras de Nizami. Las elevadas montañas pintadas a toda página, el agua saltarina de Ardvi Sura, los cipreses (el árbol sagrado de Zaratustra...), los magníficos colores que transforman el paisaje y la inquietante Image del Xvarnah, así como y éste es un ejemplo único— el hecho de que no haya ningún personaje en la composición (el alma *visionaria* es precisamente la Presencia que puebla y habita el paisaje..., plantea la posibilidad de que estas miniaturas hubieran sido realizadas por un artista zoroástrico», pág. 293. <<

[7] Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Siruela, Madrid 1998 (1.ª ed. 1946), pág. 203 y ss. <<

[8] Citado por Barbara Nolan, *The Gothic visionary perspective*, Princeton University Press, Princeton 1977, pág. 41. <<

[9] Guigues Ier le Chartreux, *Les méditations*, Du Cerf, París 2001. *Meditatio*: en latín clásico, *meditari* significa de forma general «reflexionar», «pensar», si bien implica una orientación práctica incluso de orden moral. Una vez trasladada al uso cristiano, conserva esos matices, pero entre los monjes se convierte en una reflexión que se aplica a la *lectio*, es decir, a la lectura del monje que es la *lectio divina*. En las Escrituras, *meditari* significa «aprender la ley y las palabras de los sabios», pero pronunciándolas con los labios. La meditación es, pues, el ejercicio de memoria y reflexión que sigue a la lectura, donde las palabras son sopesadas para alcanzar su plenitud de sentido. <<

[10] Craig Harbison, «Visions and meditations in early Flemish painting», en *Simiolus*, 1985, págs. 87-118. <<

[11] Jeffrey K. Hamburger, *The Rothschild Canticles. Art and mysticism in Flanders and the Rhineland, circa 1300*, en «The texts and the miniatures form complementary series of verbal and visual *materia meditandi*», New Haven-Londres 1990, pág. 25. <<

[12] Propuesta desarrollada especialmente en *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, ed. Jeffrey K. Hamburger y Anne-Marie Bouché, Princeton University Press, Princeton 2006. <<

[13] Jeffrey K. Hamburger, *op. cit.*, págs. 1-2. <<

[14] Michael Evans, «The geometry of mind», en *Architectural Association Quaterly*, 12, 1980, págs. 32-55: «It was not only ecclesiastical doctrines that invoked the scientitic dia-

gram as a pictorial exemplar; when ecstatic religious experiences, vatic or revelatory, were represented graphically, they also employed motifs and compositions culled from schemata. The illustrations of the twelfth-century mystic Hildegard of Bingen's visions derive from cosmic diagrams…», pág. 47. <<

[15] Mireille Mentré, *Illuminated manuscripts of medieval Spain*, Thames and Hudson, Londres 1996. <<

[16] Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, Gallimard, París 2007. <<

[17] Victoria Cirlot y Blanca Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Siruela, Madrid 2008, pág. 193; véase una traducción de la *Pagina Meditationum* de Marguerite d'Oingt en ibídem, págs. 273-288. <<

[18] *Hildegardis Bingensis Liber Divinorum operum*, ed. A. Derolez y Peter Dronke, Corpus Christianorum. Contnuatio Mediaevalis, XCII, Brepols, Turnhout 1996, lám. 6. Olivie Boulnois, Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e-XVIe siècle, Seuil, París 2008, sostiene: «La scene est bien construite: elle montre que la visionnaire est éveillée, prouve e que ces visions sont garanties par un témoin, et met en scène le fait que le contenu des visions reste invisible», pág. 182, y remite a la ilustración núm. 1 que muestra, no la miniatura inicial del ms. de *Scivias* (Wiesbaden) que él comenta sino, por error, la de Lucca. En la de Lucca, a lo que se asiste precisamente es a la visión. <<

[19] *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, ed. V. Cirlot, Siruela, Madrid 2001; acerca de esta miniatura, cf. L. Saurma-Jeltsch, *Die Miniaturen im «Liber Scivias» der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder*, Reichert, Wiesbaden 1998, págs. 129-133. <<

[20] Friedrich Ohly «Die Gestirne des Heils. Ein Bildgedanke zur Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Jüngsten Tag», en *Euphorion*, 85, 1991, págs. 235-271. <<

[21] *Vida y visiones*, ed. cit. <<

[22] Leonard E. Boyle O. P., Herbert Leroy y Giovanni Morello, *Die Schöpfung. Ein Meisterwerk gotischer Buchmalerei*, Belser Verlag, Stuttgart 1987. <<

[23] André Grabar, «L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Âge», en *Cahiers Archéologiques*, 1982, págs. 5-24, especialmente pág. 10 y ss. y figs. 9 y 22. <<

[24] Wolfram von den Steinen, *Homo caelestis. Das Wort der Kunst im Mittelalter*, 2 vols., Francke, Berna y Múnich 1965, lám. 202. <<

[25] La obra ha sido expuesta en el Museo Picasso con motivo de la exposición *Objectes vius. Figura i natura morta en Picasso, 20 de novembre del 2008-1 de març del 2009*, comisariada por Christopher Green, Museo Picasso, Barcelona 2008. <<

[26] Cf. C. Green y J. F. Yvars (eds.), *Objectes vius, op. cit.*, págs. 132-133. <<

[27] Ibídem, págs. 137-139. <<

[28] Ibídem, pág. 134; cf. John Richardson, *A life of Picasso. VoL III: The Triumphant Years 1917-1932*, Alfred A. Knopf, Nueva York 2007, págs. 265-273. <<

[29] John Richardson, *op. cit.*, pág. 272; cf. *Objectes vius*, ed. cit., págs. 113-115. <<

[30] E. H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Phaidon Press, Londres 2008 (1.ª ed. 1960), págs. 90-91. <<

[31] Françoise Gilot y Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Éditions 10/18, París 2006 (1.ª ed. en inglés, 1964), pág. 121. <<

[32] Cf. el catálogo con motivo de la exposición *Anselm Kiefer*, Museo Guggenheim de Bilbao, 28 de marzo-3 de septiembre de 2007, pág. 336. <<

[33] André Breton, «Picasso dans son élément», en *Minotaure*, 1, 1933; recogido en Œuvres complétes, vol. IV, ed. M. Bonnet, La Pléiade, Gallimard, París 2008, pág. 471. <<

[34] Carl Einstein, «André Masson, étude ethnologique», en *Documents*, 2, mayo de 1929, págs. 93-102. <<

[35] Joan Miró, *Escritos y conversaciones*, ed. Margit Rowell, Valencia-Murcia 2002: «La calle Blomet es un lugar, es un momento, decisivo para mí. Allí descubrí todo lo que soy, todo lo que llegaría a ser», pág. 159. «Comía poco y mal. Ya he dicho que en aquel tiempo el hambre me producía alucinaciones, y las alucinaciones, ideas para los cuadros. […] Era un periodo de trabajo intenso. Llenaba cuadernos de dibujo que me servían de punto de partida para los cuadros. Recientemente he descubierto decenas de cuadernos con millares de dibujos, algunos de la calle Blomet. Me había olvidado de su existencia. Ahora están depositados en la fundación de Barcelona», pág. 165. <<

[36] «Seguir una gran disciplina en el trabajo, pero al mismo tiempo pasar horas y horas en la meditación y en la contemplación, alimento del alma», ibídem, pág., 246. «El hambre fue una buena parte de estas alucinaciones. Me sentaba durante largos periodos mirando las paredes desnudas de mi estudio y tratando de capturar esas formas sobre papel o sobre tela de yute. Poco a poco pasé de la dependencia de las alucinaciones a las formas sugeridas por elementos físicos, pero aún totalmente alejado del realismo. En 1933, por ejemplo,

solía rasgar periódicos en formas desiguales y pegarlas sobre cartones. Día tras día acumulaba esas formas. Después de terminados, los *collages* me servían como punto de partida para los cuadros. No copiaba los *collages*, simplemente dejaba que me sugirieran formas. […] El material de mis pinturas comenzó a cobrar nueva importancia. En las acuarelas solía frotar la superficie del papel para volverla áspera. Pintando sobre esta superficie desigual se producían, por azar, formas curiosas. […] Hoy en día raramente comienzo una imagen a partir de una alucinación como hacía en los años veinte o, después, a partir de *collages*. Lo que hoy es más interesante para mí es el material con el que estoy trabajando. Me proporciona el impacto que me sugiere la forma, precisamente como las fracturas en una pared le sugerían formas a Leonardo», ibídem, págs. 293-294. <<

[37] Michel Leiris, «Joan Miró», en *Documents*, 5, octubre de 1929, págs. 263-269. <<

[38] Rémi Labrusse, «Le potlatch», en *Joan Miró. 1917-1934*, cat. exp., Centre Pompidou, París 2004, págs. 33-49. <<

[39] Joan Miró, *Escritos*, ed. cit., págs. 327-328. <<

[1] *La Queste del Saint Graal. Roman du* XIII*e siècle*, ed. Albert Pauphilet, «Les classiques français du Moyen Âge», Champion, París 1949, pág. 16 [ed. cast.: *La búsqueda del santo Grial*, trad. de Carlos Alvar, Alianza, Madrid 1997]. <<

[2] Alexandre Micha, *Essais sur le cycle du Lancelot-Graal*, Droz, Ginebra 1987, pág. 24. <<

[3] «Tant que il del graal savra / cui l'en en sert, et qu'il avra / la lance qui saine trovee / et que la veritez provee / li ert dite por qu'ele saine», vv. 4735-4739, Chrétien de Troyes, *Li contes del graal* (*El cuento del grial*), ed. Martín de Riquer, El Acantilado, Barcelona 2003. <<

[4] Claude Lévi-Strauss, «De Chrétien de Troyes à Richard Wagner», en *Le regard éloigné*, Plon, París, 1980. <<

[5] Roger Sherman Loomis y Laura Hibbard Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, Modern Language Association of America, Nueva York 1938 (reed., Nueva York 1975), pág. 101, fig. 263. <<

[6] Claude Lévi-Strauss, *op. cit.* <<

[7] «On ne peut faire d'*apertement* le synonyme du fameux *trestot descovert* de Chrétien de Troyes, non seulement parce qu'il ne s'agit plus d'un cortège ou le Graal est visible de tous, mais parce que pour le voir "apertement", il faut être au moins tout près de lui, ce qui ressort du texte de la *Queste*…», págs. 23-24, A. Micha, *op. cit.* (apreciación con la que, como se ve, no estoy de acuerdo). <<

[8] Norris J. Lacy, *The craft of Chrétien de Troyes: an essay on narrative art*, Brill, Leiden 1980, pág. 70; cf. también V. Cirlot, *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Siruela, Madrid 2005, especialmente cap. IV. <<

[9] Comentada por Emmanuele Baumgartner, «Les scènes du Graal et leur illustration dans les manuscrits du *Conte du Graal* et des *Continuations*», en *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, vol. 1, ed. K. Busby T. Nixon, A. Stones y L. Walters, 2 vols., Rodopi, Amsterdam 1993, pág. 495. <<

[10] Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, ed. Kart Lachmann, trad. de Peter Knecht e introd. de Bernd Schirok, Walter de Gruyter, Berlín 1998, libro XVI, 795, 29. <<

[11] Claude Lévi-Strauss, *op. cit.* <<

[12] *Perlesvaus o El Alto Libro del Grial*, trad. de V. Cirlot, Siruela, Madrid 2000. <<

[13] T. E. Kelly, *Le haut livre du Graal: Perlesvaus. A structural study*, Droz, Ginebra 1974. <<

[14] *Perlesvaus*, ed. cit., rama VI, págs. 122-123. <<

[15] Chrétien de Troyes, *Li Contes*, ed. cit.: «Si pense tant qu'il s'oblie […]. Perchevax sor les goutes muse» (vv. 4202-4211). *Muser*, en provenzal *muzar*, cf. V. Cirlot, *Les cançons de l'amor de lluny de Jaufré Rudel*, trad. de E. Vilella, Columna, Barcelona 1996, pág. 109, n. 15, en donde resumo esta problemática. <<

[16] W. Roach, «Eucharistic Tradition in the Perlesvaus», en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LIX, 1939, págs. 10-56. <<

[17] Robert de Boron, *Il libro del Graal*, ed. Francesco Zambon, Adelphi, Milán 2005, págs. 56-57. <<

[18] Aparece también en Arsenal 3480, fol. 483, al comienzo de la *Queste*; en ambos casos se trata de una copia de una miniatura de las Horas de la Virgen (Bibl. Roy. 11051, fol. 122v) de Bruselas realizada entre 1391-1416 por el Maestro Boucicaut. En las miniaturas artúricas se añadió la figura minúscula arrodillada que sostiene el cáliz de oro del Grial. Cf. R. S. Loomis, *op. cit.*, pág. 106. <<

[19] *Perlesvaus*, ed. cit., pág. 282. <<

[20] Richard Barber, *El santo Grial. Historia de una leyenda*, La Liebre de Marzo, Madrid 2007, pág. 117. <<

[21] Chrétien de Troyes, *op. cit.*, vv. 6420-6428 («tant sainte chose est li graals», v. 6425). <<

[22] Cf. *La Légende du Graal dans les littératures européennes. Anthologie commentée*, dir., Michel Stanesco, prefacio de Michel Zink, La Pochothéque, París 2006, pág. 124, que incluye la traducción al francés del pasaje de Hélinand y la etimología de la palabra *graal*. <<

[23] La rúbrica dice: «Ci endroit devise cormnent Perceval vin't c'hiés le roy pescheeur et il vint .I. vallet a la porte qui

aporta une espee et le roy la tendi a Perceval. Et après devise conment il sistrent a table encontre .I. biau feu et conment le vallet vint qui aporta la lance qui sainne et les puceles le saint graal», citado en E. Baumgartner, «Les scènes…», cit., pág. 492. <<

[24] Cf. *La Queste del Saint Graal. Roman du* XIIIe *siècle*, ed. cit., prólogo de Albert Pauphilet. <<

[25] «Car li rois meismes […] les fist departir, et fist a Galaad deslacier son hiaume et le bailla porter a Boort de Gaunes. Si l'en mena des prez en la cité de Camaalot par mi la mestre rue le visage descovert, por ce que tuit le *veissent apertement*», *Queste*, cit. <<

[26] *Queste*, ed. cit., págs. 268-271. <<

[27] Lori Walters, «Wonders and Illumination. Pierart dou Tielt and the Queste del saint Graal», en *Word and Image in Arthurian Literature*, ed. K. Busby Garland, Nueva York-Londres 1996, págs. 339-372, especialmente págs. 344-345. <<

[28] Lori Walters, *op. cit.*, pág. 357. <<

[29] Miri Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge University Press, 1991. <<

[30] Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, *Die Miniaturen im «Liber Scivias» der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder*, Reichert, Wiesbaden 1998, pág. 112 y ss. <<

[31] Hildegarda de Bingen, *Scivias. Conoce los caminos*, trad. Antonio Castro y Mónica Castro Hernández, Trotta, Madrid 1999. <<

[32] Miri Rubin, *op. cit.*, pág. 53 y ss. <<

[33] Caroline Walker Bynum, «Seeing and Seeing Beyond: The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century», en *The*

Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages, ed. Jeffrey F. Hamburger y Anne-Marie Bouché, Princeton University Press, Princeton 2006, págs. 208-240. <<

[34] Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, París 2007, pág. 27. <<

[35] Ibídem, pág. 35. <<

[36] Ibídem, pág. 52. <<

[37] Jeffrey F. Hamburger, *The Rothschild Canticles. Art and mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, Yale University Press, New Haven-Londres 1990, págs. 133-142. <<

[38] William J. Diebold, *Word and Image. An Introduction to Early Medieval Art*, Westview Press, Boulder (Colorado) 2000, pág. 37 y ss. <<

[39] René Magritte, *Écrits complets*, Flammarion, París 2001, págs. 601, 603. La carta dirigida a Corbin está fechada el 3 de enero de 1956, y fue reproducida en *Les Cahiers de l'Herne* (*Henry Corbin*, dir. Christian Jambet, París 1981, pág. 331). <<

[40] *Queste*, ed. cit., págs. 277-278. <<

[41] Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, pág. 36. <<

[42] Citado por A. Micha, *op. cit.*, págs. 24-26. <<

[43] V. Cirlot y B. Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Siruela, Madrid 2008. <<

[44] «El diácono que deposita el cáliz cubierto sobre el altar representa a José de Arimatea, que bajó el cuerpo de Cristo, cubrió su rostro con un lienzo, puso el cuerpo en el sepulcro y cerró la tumba con una piedra. El lienzo de lino que recubre el cáliz representa el *sindonem mundum* [lienzo limpio] en el que José de Arimatea envolvió el cuerpo de Cristo: el cáliz es el sepulcro; y la patena es la piedra que cierra la tumba. El

acólito que sostiene la patena representa a Nicodemo», citado en R. Barber, *op. cit.*, pág. 169. <<

[45] Jorge Luis Borges, «Pierre Menard, autor de *El Quijote*», en *Ficciones, Prosa completa*, vol. 1, Bruguera, Barcelona 1980. <<

[46] Amador Vega, «Experiencia mística y experiencia estética en la modernidad», en *La experiencia mística. Estudio interdisciplinario*, ed. Juan Martín Velasco, Trotta, Madrid 2004, págs. 247-264. <<

[1] *The Mind's Eye. Art and neological Argument in the Middle Ages*, ed. Jeffrey F. Hamburger y Anne-Marie Bouché, Princeton University Press, Princeton 2006. <<

[2] F. Boespflug y Y. Zaluska, «Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IVe Concilie du Latran (1215)», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXVII, 1994, págs. 181-240. <<

[3] *La obra de Gebenón de Eberbach*, ed. José Carlos Santos Paz, Edizioni del Galluzo, Florencia 2004. Es el *Speculum futuromm temporum* el que convierte en pareja a Hildegard y Gioacchino, cf. pág. CXXII y ss. Sobre la figura de Gioacchino da Fiore, véase Gian Luca Potestà, *Il tempo dell'apocalisse. Vita di Gioacchino da Fiore*, Laterza, Roma-Bari 2004. <<

[4] M. Evans, «The geometry of the mind», en *Architectural Association Quarterly*, 1980, págs. 32-55. <<

[5] Acerca de esta obra, véase el estudio de Marco Rainini, *Disegni del tempi. Il «Liber Figurarum» e la teología figurativa di Gioacchino da Fiore*, Centro Internazionale di Studi Gioachimiti, Roma 2006. <<

[6] V. Cirlot, «Hildegard y Juan de Patmos», en *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Barcelo-

na 2005, págs. 67-94; para la clasificación de *visio intellectualis*, véase pág. 38. <<

[7] Michael Embach, *Die Schriften Hildegards von Bingen. Studien zu ihrer Überlieferung und Rezeption im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Akademie Verlag, Berlín 2003, págs. 156-166. <<

[8] Christel Meier, «Die Quadratur des Kreises. Die Diagrammatik des 12.Jahrhunderts als symbolische Denk- und Darstellungsform», en *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität rellgiös-politischer Programme im Mittelalter*, ed. A. Patschowsky, Thorbecke, Ostfildern 2003, págs. 23-54, especialmente pág. 32. <<

[9] *Hildegardis Bingensis Liber divinorum operum*, ed. A. Derolez y P. Dronke, Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis, XCII, Brepols, Turnholt 1996. <<

[10] P. Sicard, *Diagrammes médiévaux et exégése visuelle. Le libellus de formatione arche de Hugues de Saint-Victor*, Brepols, Tunrholt 1993. <<

[11] B. McGinn, «Theologians as Trinitarian Iconographers», en *The Mind's eye*, ed. cit., págs. 186-207. <<

[12] J. E Hamburger, *The Rothschild Canticles. Art and mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, Yale University Press 1990. <<

[13] A. Patschovsky, «Die Trinitätsdiagramrne Joachims von Fiore. Ihre Herkunft und semantische Struktur im Rahmen der Trinitätsikonographie, von deren Anfänge bis ca. 1200», en *Die Bildwelt der Diagramme*, ed. cit., págs. 55-114, especialmente pág. 73. <<

[14] La traducción es mía, como todas las que siguen del LDO. Además de la edición de Derolez y Dronke, cf. *Ilde-*

garda di Bingen, li libro delle opere divine, Mondadori, Milán 2003, pág. 137. <<

[15] E. Gössmann, «Die Makro-Mikrokosmik als umfassendes Denkmodell Hildegards von Bingen», en *Hildegard von Bingen. Versuche einer Annäherung*, Múnich 1995, págs. 193-194. <<

[16] David Lomas, *The haunted self Surrealism, psychoanalysis, subjectivity*, Yale University Press, 2000, pág. 61. <<

[17] F. Boespflug y Y. Zaluska, «Le dogme trinitaire», cit., págs. 189 y 225. <<

[18] J. F. Hamburger, *The Rothschild Canticles*, fig. 210 y comentario pág. 136. <<

[19] *Obras completas de san Agustín, V. Escritos apologéticos. La Trinidad*, ed. L. Arias, BAC, Madrid 1985. Acerca de la forma del Espíritu, señala Johann Hohneier que en el *Liber Pancrisis* se alude a las distintas formas que puede adoptar el Espíritu Santo, como paloma o lenguas de fuego, pero que éstas nada tienen que ver con la forma humana del Hijo en tanto que encarnación; cf. *Die Tinitätslehre des Hugo von St. Victor*, Múnich 1963. <<

[20] F. Boespflug y Y. Zaluska, «Le dogme trinitaire», cit., pág. 211 y ss. <<

[21] Lo mismo puede apreciarse en Hugo de San Víctor: «Spiritus in igne datus est», citado por J. Hofmeier, *Die Tinitätslehre*, ed. cit., pág. 275. Cf. *De unione corporis et spiritus* del propio Hugo, en donde plantea el carácter «espiritual» del fuego con respecto a los otros tres elementos (tierra, aire, agua), en Ugo di S. Vittore, *I tre giomi dell'invisibile luce. L'unione del corpo e dello spirito*, ed. V. Liccaro, Florencia 1974, pág. 215. <<

[22] J. Baltrusaitis, «L'image du monde céleste du IXe au XIIe siècle», en *Gazette des Beaux Arts*, julio-agosto de 1938, págs. 137-148. <<

[23] B. Obrist, «Wind Diagrams and medieval Cosmology», en *Speculum*, 72, 1997, págs. 33-84, y en especial pág. 79. <<

[24] Guillaume de Saint Thierry habla del Espíritu Santo como alma del mundo, y cita a Abelardo —que a su vez cita a Catón—, que considera a Dios el alma del mundo, frente a Platón; citado por Johan Hofmeier, *Die Trinitätslehre*, ed. cit., pág. 50. <<

[25] F. Saxl, «Macrocosm and Microcosm in medieval pictures», en *Lectures I y II*, The Warburg Institute, 1957, págs. 58-72, especialmente págs. 62-63. El estudio fue publicado por vez primera en 1927-1928. <<

[26] Ch. Singer, «The Scientific Views and Visions of Saint Hildegard (1098-1180)», en Ch. Singer, *Studies in the History and Method of Science*, vols. I y II, Oxford at the Clarendon Press, 1917, págs. 1-58, en especialmente págs. 9 y 29. <<

[27] A. R. Calderoni Masetti y G. Dalli Regoli, *Sanctae Hildegardis Revelationes. Manoscritto 1942*, Lucca 1973, pág. 30. <<

[28] F. Saxl, «Macrocosm and Microcosm», cit., pág. 69. <<

[29] A. C. Esmeijer, «La machina dell'universo», en *Album disciplinarum J. G. van Gelder*, Utrecht 1963, págs. 5-15. <<

[30] B. Bronder, «Das Bild der Schöpfung und Neuschöpfung der Welt als orbis quadratus», en *Frühmittelalterliche Studien*, 1972, págs. 188-210, pág. 198. <<

[31] P. Sicard, *Diagrammes médiévaux*, ed. cit., pág. 39 y ss. «Si le *Libellus* n'avait été qu'une image écrite, destinée à une lecture dont le but unique aurait été de la laisser se peindre

en l'esprit du lecteur, il ne se serait pas aNanchi à ce point d'une des lois du genre: de telles images laissent une grande place à la "création mentale", elles sont des invitations à élaborer et à recomposer; en bref, ce sont des diagrammes "ouverts" au libre exercice créateur du lecteur. Or le *Libellus* est tout le contraire et se présente comme un recueil de directives précises qui descendent jusqu'au niveau le plus concret…», págs. 56-57. <<

[32] E. Edson, *Mapping Time and Space: How Medieval Mapmakers Viewed Their World*, Londres 1997, pág. 137. <<

[33] F. Boespflug y Y. Zaluska, «Le dogme trinitaire», cit. pág. 196; cf. Paula Lieber Gerson, «Suger as Iconographer: The Central Portal of the West Façade of Saint Denis», en *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, ed. P. L. Gerson, Nueva York 1986, págs. 183-198. <<

[34] Por ejemplo, L. Saurma-Jeltsch, *Die Miniaturen im «Liber Scivias» der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder*. Wiesbaden 1998. <<

[35] Ildegarda di Bingen, *Il libro*, pág. 1170. <<

[36] *Obras completas de san Agustín. La Trinidad*, I, 5, 8: «Praesertim cum dicitur, inseparabiliter operari Trinitatem in omni re quam Deus operatur». <<

[37] G. B. Ladner, «St. Gregory of Nyssa and St. Augustin on the symbolism of the cross», en *Late classical and mediaeval studies in Honor of Albert Mathias Friend*, Princeton 1955, págs. 88-95. <<

[38] Al justificar la colocación del hombre en el centro de la rueda, Hildegard dice: Quemadrnodum enim corpus hominis cor suum magnitudine sua excedit, ita et uires anime corpus hominis uirtute sua superant; et ut cor hominis in corpore eius latet, sic corpus hominis uiribus anime circumdatum

est, cum ille per totum orbem terre se extendunt», *Liber divinorum*, I, 2, XV. <<

[39] H. Liebeschütz, *Das allegorische Weltbild der Heiligen Hildegard von Bingen*, Darmstadt 1964 (1.ª ed. 1928), págs. 105-109. <<

[40] M.-P Lerner, *Le monde des sphères, I. Genèse et triomphe d'une représentation cosmique*, Les Belles Lettres, París 2008. <<

[41] E. Edson, *Mapping Time*, ed. cit., pág. 40 y ss. <<

[42] Grover A. Zinn, Jr., «Mandala symbolism and use in the mysticism of Hugo of St. Victor», en *History of Religions*, 12, 1973, págs. 317-341. <<

[43] E. Gössmann, «Die Makro-Mikrokosmik», en *Hildegard von Bingen*, ed. cit., págs. 193-194. La figurita africana también se encuentra reproducida en C. G. Jung, *Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie*, en *Gesammelte Werke. Fünfter Band*, Walter, Feiburg im Breisgau 1973, pág. 515. <<

[44] Ch. Meier, «Die Quadratur des Kreises. Die Diagrammatik des 12. Jahrhunderts als symbolische Denk- und Darstellungsform», en *Die Bildwelt der Diagramme*, ed. cit., págs. 23-53, especialmente pág. 47. <<

[45] Por ejemplo en el *Ars brevis*, de finales del siglo XIV, Biblioteca de El Escorial de Madrid, fol. IV. 12, 7. <<

[46] Marjorie Reeves y Beatrice Hirsch-Reich, *The Fjgurae of Joachim of Fiore*, Oxford at the Clarendon Press, 1972, pág. 22. <<

[47] Citado en ibídem, pág. 20 <<

ÍNDICE